

karel tajge
vašar
umetnosti



mala edicija ideja

karel tajge
vašar
umetnosti

mala edicija ideja

Karel Teige

Iz knjiga:

Jarmark umění, Československý spisovatel, Praha, 1964, Svět stavby a básně, Československý spisovatel, Praha, 1966. Zápasy o smysl moderní tvorby, Československý spisovatel, Praha, 1969. Vývojové proměny v umění, Nakladatelství čs. výtvarných umělců, Praha, 1966.

Izbor, prevod i predgovor

Aleksandar Ilić

Izdaje »NIP Mladost«, Maršala Tita 2/II, Beograd, žiro račun
60801-601-3091 za »DEJE«

Za Izdavača Borisav Džuverović
Glavni i odgovorni urednik Milutin Stanišević

Recenzent
dr Nikola Milošević

Umetničko rešenje opreme
Nenad Conkić

Tehnički urednik Miša Živanović
Korektor Dušica Majstorović

Štampa »Srboštampa«, Beograd, Dobročina 6—8

Beograd, 1977/IV

Sva prava zadržava izdavač

Tiraž 3000

Cena 50 dinara

Sadržaj

Predgovor: Testament Karela Tajgea	
Vašar umetnosti	1
Poetizam	77
Konstruktivizam i likvidacija »umetnosti«	89
Estetika filma i kinografija	111
Zadaci moderne fotografije	127
O fotomontaži	143
Konstruktivistička tipografija na putu ka novoj formi knjige	169
Uvod u moderno slikarstvo	199
Razvoj sovjetske arhitekture	233
Realizam	257
Izabrani odlomci (1922—1951)	337
Datumi: Život, knjige, zbivanja	369
Izabrana bibliografija	373
Beleška o izboru	379
Indeks imena	381





Na crtežu češkog slikara, grafičara i karikaturiste svetskog glasa, Adolfa Hofmajstera, moguće je videti Karela Tajgea koji u jednoj ruci drži razvijenu crvenu zastavu, a u drugoj knjigu na kojoj piše »Je sais tous!« Crvena zastava i knjiga obeležje su života Karela Tajgea, a Hofmajstеров dobronamerno ironičan natpis: »Ja znam sve!« vremenom je postao gotovo sasvim istinit.¹

U vihorima ratova i revolucija nestala su i zaboravljena mnoga dela evropskih marksista, tako da ih danas, ponovo pronađena, čitamo kao testamente koji nam otkrivaju kako tamo gde smo, na karti marksističke

¹ Ako izuzmemo neostvarene snove u vezi sa razvojem određenih aspekata moderne umetnosti.

misli o umetnosti, pretpostavljali definitivne beline, ipak ponekad stoje odgovori značajni ne samo za tadašnje, već i za sva vremena.

Zapleti oko testamenta nisu slučajno dramska osnova mnogih tragedija i komedija: otpečatiti jedan testament često znači izazvati igru tragičnih i komičnih momenata, jer testament saopštava ne samo ravnodušnu istinu pisca o sebi, već i neopozivu, iako subjektivnu, istinu o preživeli-ma. Mrtvi neka počivaju u miru! Živi danas čitaju Tajgeov testament sa jasno razgraničenim osećanjima zadovoljstva i nezadovoljstva, a ovo poslednje osećanje moguće je sažeti u izreku: neka se češe onaj koga svrbi! Pisac ovog testamenta, naime, razumeo je sve i predvideo sve: njegova istina nije iluzija naivnog poverenja, već nemilosrdna kritička analiza koja nepogrešivo razdvaja Marksove naslednike od lažnih tendenata.

Kapitulacija tzv. vulgarnog marksizma (sam izraz, u stvari, predstavlja contradictio in adjecto) pred doslovno svim pitanjima umetnosti, nije dokaz navodne nemoci marksizma — upravo delo Karela Tajgea svedoči o snazi marksističke misli o umetnosti, jer razvija izvorni smisao Marksovih tekstova, poznaje i razume umetnost, ne zatvara oči pred činjenicama i brani filosofiju, ljubav prema mudrosti, od pretvaranja u oblik religioznog zanosa, praćenog monotonim ponavljanjem prigod-

nih citata iz dela sve brojnijih klasika.

Antinomije i paradoksi marksističke misli o umetnosti prelamaju se u delu Karela Tajgea kao u dvostrukoj igri ogledala, koja, doduše, može okrenuti svet naopачke ali, budući da je reč o svetu koji je dubio na glavi, slika u ogledalu otkriva njegov normalan položaj. U sumraku tridesetih godina XX veka, Karel Tajge je formulisao vizionarske odgovore na tri opšta pitanja pred kojima je stajala ukupna tadašnja misao o umetnosti i društvu:

1. pitanje položaja umetnosti u građanskom svetu,

2. pitanje smisla, vrednosti i funkcija moderne umetnosti,

3. pitanje položaja umetnosti (određenih umetničkih pravaca i oblika, kao i načela politike u kulturi) u socijalizmu.

U čemu je značaj Tajgeovih odgovora na tri pomenuta pitanja?

1. Kritika prodajne sudbine umetnosti

U VAŠARU UMETNOSTI Karel Tajge razvija misaono bogatstvo Marksovih i Engelsovih spisa, od NEMAČKE IDEOLOGIJE do TEORIJA O VIŠKU VREDNOSTI, da bi kritički osvetlio glavna obeležja položaja umetnosti i umetnika u građanskom društvu. Tajgeova duhovita analiza, potkrepljena često bizarnim ali verodostojnim podacima, pokazuje kako u građanskom

svetu sloboda stvaralaštva dolazi u otvoren sukob sa tendencijom kapitalističke proizvodnje da od umetnika stvori najamnog radnika koji serijski umnožava robu za potrebe umetničkog tržišta, u kome se samosvrhovitost umetničkog stvaranja potčinjava vladavini novca — reklami, ponudi i potražnji, komercijalizaciji. Prodajna sudbina umetnosti dovodi u pitanje vrednost umetničkih dela, položaj umetnika i oslobađajuću ulogu umetnosti kao sredstva izražavanja suštinskih, stvaralačkih potreba čoveka.

Tajgeovu kritiku »vašara umetnosti« nije moguće ograničiti samo na građansko društvo: značaj Tajgeove analize jeste u njenoj univerzalnosti, u istraživanju zakonitih odnosa između umetnosti i društva, umetnosti i ekonomskih činilaca, umetnosti i tržišta, umetnosti i potrošnje. Zato Tajgeova kritika predstavlja trajnu opomenu protiv podvrgavanja umetnosti (i duhovnih vrednosti uopšte) dominaciji utilitarnosti i ekonomističkih merila, dominaciji koja ugrožava stvaranje i postojanje umetničkih i duhovnih vrednosti kao neodvojivih komponenti ljudske egzistencije.

VAŠAR UMETNOSTI nije značajan samo kao kritika prodajne sudbine umetnosti, već i zbog određenih teorijskih stavova, suprotstavljenih tzv. dogmatskom marksizmu, odnosno redukciji i vulgarizaciji Marksove misli. Karel Tajge odbacuje mehaničističko uprošćavanje po kojem krizi gra-

đanskog društva odgovara navodno neminovna kriza umetnosti nastale u tom društvu i poziva se, sasvim opravdano, na Marksov stav po kojem određena razdoblja procvata umetnosti nisu neposredno zavisna od procvata društva, stav po kojem određene univerzalne, umetničke i duhovne vrednosti nije moguće svoditi na njihov društveni, ideološki ili politički »ekvivalent«. Posledice Tajgeove kritike mehanicističkog kauzalizma izuzetno su značajne za razvoj marksističke misli o umetnosti i društvu:

1. Građanski svet nije jedinstvena, statična, negativna celina koja zaslužuje jedino prokletstvo (bacanje čini sa pristojnog odstojanja, uz obaveznu upotrebu tamjana), već protivrečan, dijalektički proces sukobljavanja čitavog niza složenih komponenti, izvan crno-bele sheme revolucionarnog i reakcionarnog.

2. Umetničke i duhovne vrednosti u građanskom svetu mogu biti i univerzalne vrednosti, kao i deo revolucionarnih promena: upravo u umetnosti nastaloj u građanskom društvu Tajge nalazi umetnost sposobnu da prevaziđe horizont građanskog sveta.

3. Takva umetnost je ona koja je pre svega u sebi revolucionarna — moderna umetnost koja se rađa iz buntovnog »crnog romantizma«.

4. Revolucionarna funkcija umetnosti dijalektički je povezana sa autonomijom umetnosti. Istinsko jezgro Marksovih reči

o umetniku, koji stvara onako »kao što svilena buba tka svilu«², Karel Tajge vidi u nužnosti da umetnost pre svega ispuni zahteve koji se u njoj samoj sadrže, jer samo takva, estetski vredna umetnost, može biti i revolucionarna.

5. Sociološka analiza (na primer, prodajne sudbine umetnosti) ne može zameniti estetičku (koja se temelji na imanentnoj analizi umetničkih dela) i preuzeti njene kompetencije.

Tajgeovo suprotstavljanje (plehanovljevskom) mehanicizmu u isto vreme je i vraćanje izvornom smislu Marksovih tekstova i stvaranje nove, dragocene osnove i metodologije za razvoj marksističke misli o umetnosti. Braniti načelo relativne autonomije umetničkih i duhovnih tvorevina, načelo imanentne analize umetničkih dela, modernu i avangardnu umetnost, u vreme dominacije vulgarne i dogmatske interpretacije Marksa, značilo je širiti »jeres«, ili tačnije, govoriti neuobičajene istine u pravo vreme, tako da Tajgeov primer potvrđuje staru mudrost po kojoj istinu za budućnost može pronaći samo onaj ko govori istinu u sadašnjici.

2. Moderno nije prazna reč, već načelo i dostignuće

Modernu umetnost Karel Tajge brani i tumači u svetlosti relativno samostalnog

² Marksova slika javlja se još kod Petrarke.

unutrašnjeg, dinamičnog razvoja umetničkih oblika, zatim u svetlosti novog viđenja i doživljaja čoveka i sveta, i najzad — u svetlosti nastojanja umetnosti da odgovori zahtevima revolucionarnog istorijskog i društvenog kretanja.

Moderna umetnost, drugim rečima, predstavlja negaciju opisnog akademskog realizma i nov oblik umetničkog izražavanja. U isto vreme, ona je i odgovor umetnika na preokrete, u oblasti saznanja, koji su gotovo u celini promenili sliku čoveka o sebi samom i o svetu koji ga okružuje (reč je o shvatanjima Karla Marksa u oblasti društvenih nauka, Sigmunda Frojda u oblasti psihoanalize ili moderne fizike u oblasti prirodnih nauka, na primer). Najzad, moderna umetnost jeste i deo izazova vremena, element revolucionarnih zbivanja, sredstvo menjanja društvene svesti i činilac rekonstrukcije sveta.

Tri navedena aspekta smisla, vrednosti i funkcija moderne umetnosti predstavljaju spojene sudove: revolucija u samoj umetnosti stvara revolucionarnu umetnost koja otkriva svetove skrivene iza varljivog empirijskog privida i tako učestvuje u ostvarivanju revolucionarne svesti i novih društvenih projekata.

Karel Tajge nije samo sociolog i filozof (moderne) umetnosti. Sjajan poznavalac evropske umetničke avangarde, njen učesnik i tumač, Tajge ispisuje stranice istorije i teorije moderne umetnosti između dva

svetska rata, u desetinama knjiga, fascinantnih enciklopedija moderne umetnosti, i od samog početka, do samog kraja, brani spontano jedinstvo socijalne revolucije i umetničke avangarde. Njegova čudesna hronika »izama« u francuskoj, ruskoj, nemačkoj, italijanskoj i češkoj umetnosti, kao i podrobna analiza svih najznačajnijih dela i ličnosti u evropskoj moderni, predstavljaju danas jedan od najcelovitijih pogleda, važeće tumačenje i ocenu ostvarenja i domašaja moderne umetnosti.³

Istoričar, teoretičar i kritičar moderne umetnosti, Tajge učestvuje i kao stvaralac u njenom razvoju — kao pesnik, slikar, osnivač poetizma (konceptije i prakse umetnosti kao jedinstvene struje lirizma, ili tzv. ARS UNA) i čeških varijanti konstruktivizma i nadrealizma; zalaže se za nove oblike umetničkog stvaranja i delovanja, od naj-složenijih tvorevina, do poezije i slikarstva uličnih reklama, letaka i plakata, osnivanja novih gradova u adekvatnom političkom, socijalnom i kulturnom kontekstu, istraživanja mogućnosti novih umetnosti — filma, fotografije, fotomontaže, kao i u van-umetničkim manifestacijama, kao što je na

³ Tajge je pisao i o beogradskim nadrealistima, o zenitizmu, a u časopisu *Zenit*, br. 11 (februar 1922), str. 8. D(ragan) A(leksić) koji je neko vreme živeo u Pragu i tamo osnovao »zenitistički klub« objavljuje prikaz zbirke pesama Jaroslava Sajferta *Město v sízech (Grad u suzama)*, sa drvorezima K. Tajgea, pa dodaje: »Teigeovi drvorezi su dobra i snažna surovost. Teige je postao kubist prima marke . . .« Prikaz završava rečima »Selferte, soudruhu, Teige, soudruhu, zdar, zdar, zdar! At' žije třetí . . .« (»treća« se, verovatno, odnosi na Internacionalu). Isti časopis u više mahova objavljuje podatke o *Devjetsilu* i sekulizmu Tajgeovih drvoreza i linoreza.

primer tipografija; u svim oblastima umetnosti, Tajge brani uključivanje umetnosti u poetsku rekonstrukciju sveta i senzibiliteta čoveka.

Socijalna borba, ali i lepota, jesu neodvojiv deo snova i stvarnosti Karela Tajgea (komuniste i revolucionara, pražanina i svetskog putnika, antifašiste i filozofa, učesnika slavnih rasprava sa strukturalistima u Praškom lingvističkom kružoku, predavača na Bauhausu, osnivača Saveza moderne kulture DEVJETSIL i Levog fronta čehoslovačkih intelektualaca i umetnika) koji je — u vreme kada je moderna umetnost bila jedinstveno osporavana, na levlci kao izraz truleži, raspada i dekadencije kapitalističkog društva, a na desnici kao izopačena avantura opasnih komunističkih agitatora i smutljivaca — odbranio modernu umetnost kao umetnost čoveka i sveta u XX veku, kao umetnost koja ostvaruje univerzalne, višefunkcionalne vrednosti i koja ima nesumnjivo društveno poslanje, kao revolucionarna umetnost na strani revolucije.

3. Umetnost u socijalizmu: kritika proletkulta i ždanovizma

Za Karela Tajgea marksizam nije Janus koji građanskom svetu okreće namrgođeno lice kritike, a socijalizmu udvorički osmejak apologije. I socijalizam je za Tajgea proces u kojem je kritička analiza istinski

pokretač misaonog razvoja i promene prilika. Zato nastavlja Lenjinovu kritiku Proletkulta, kao izraza redukcije umetničkih i duhovnih vrednosti na demagoške parole, kao ishod sektaškog nepoverenja u sposobnost radničke klase (i naroda) da razvojem obrazovanja i estetičkog vaspitanja razume i osvoji najviše umetničke vrednosti.¹ U odbrani estetskih vrednosti i estetičkih mera, kao i socijalne funkcije umetnosti, Tajge odlučno odbacuje proizvodnju »crvenog kiča« za proletherske »mase« i »komunističkog romana za slušavke« — jevtine, sentimentalne »umetnosti« neuspelih umetnika koji iza agresivne, pseudorevolucionarne frazeologije pokušavaju da prikriju vlastitu stvaralačku nemoć.

Marksistička filofska orijentacija, izvanredno poznavanje estetike i teorije umetnosti, kao i dostignuća moderne umetnosti, dovode Karela Tajgea, sasvim razumljivo, i do suprotstavljanja tragičnom preokretu u položaju kulture i umetnosti u vreme Staljina. Tajge, pobornik lenjinističke pluralističke politike u kulturi, poezije Majakovskog i Pasternaka, pozorišta Mejerholda i Tairova, filmova Vertova i Ejzenštajna, muzike Šostakoviča, skulpture Tatlina i Gaboa, slikarstva Maleviča i Kandinskog, arhitekture konstruktivista i funkcionalista, nije mogao prihvatiti povratak preživelim i nazadnim klasicističkim i akademskim formama u umetnosti, niti staljinističke mere u kulturi, koje su imale kobne posledice ne samo za razvoj umetnosti i

duhovnih vrednosti, već i za mnoge umetnike i intelektualce.

Tajge odbacuje simplifikacije staljinističke »teorije i prakse«, nastojanje da se jednom umetničkom programu (socijalističkom realizmu) da pravo proglašavanja svojih kanona za opšte i volšebne formule umetničkog stvaranja, odbija da prihvati ne samo plehanovljevski mehanicizam već i Lukačev neoklasicistički ideal (lepota kao sklad, dominacija teme i sadržine, istaknuta ideološka tendencija, itd.), pasivnu, nestvaralačku teoriju odraza, shematsku mešavinu klasicističkog normativizma i romantičarske (često komično neuverljive) idealizacije sa obaveznim optimizmom (vrstom happy enda), kao i podređivanje umetnosti promenljivim zahtevima dnevne politike, moralne pouke i didaktike.

Tajgeova kritika proletkultovske, staljinističke, a kasnije i ždanovističke regresije ima danas, kada je reč o određenoj praksi, pre svega istorijski karakter: ipak, teorijska osnova ove kritike aktuelna je i predstavlja svetlu stranicu u istoriji marksističke misli o umetnosti i društvu.⁴ Karel Tajge je jedan od prvih marksista koji nisu stavili znak jednakosti između sociološkog uvida i estetičke analize, znak jednakosti koje je, u stvari, ukidao estetiku i tako onemogućio razvoj ove značajne discipline, a u praksi izazvao konfuzne zamene merila

⁴ Po svemu sudeći, Karel Tajge je jedan od prvih evropskih marksista koji su se odmah suprotstavili staljinizmu, pozivajući na odbranu lenjinske tradicije.

i podvrgavanje umetnosti ideološkim diktatima.

Dosledno misliti za Tajgea znači ne samo ukazati na opasnost koja pretila stvaralaštvu, u građanskom društvu, od vladavine novca, već i na iskušenja pred kojima se stvaralaštvo može naći suočeno sa podređivanjem vlastite suštine naredbama jedne redukovane, vulgarizovane i dogmatske ideologije. Umetnost nije svodiva na ukras u izlogu novca ili ideologije, jer oduvek postoji kao izraz samostalnih, stvaralačkih, suštinskih potreba čoveka, koje nije moguće pretvoriti u novac ili u promenljive predstave o društvu u službi privremenih interesa. Otuda i Tajgeovo shvatanje načela politike u kulturi koja mora omogućiti pluralizam umetničkih pravaca i škola, plodnu napetost njihovog suočavanja u različitim oblastima stvaralaštva, kao osnove postojanja duhovnog života.⁵

Tako je krug pitanja u središtu pažnje češkog marksiste ostao zatvoren u svojoj doslednosti, u odbrani slobode umetničkog i duhovnog stvaralaštva, a otvoren u misaonom pogledu, kao traganje za mogućnostima ne samo apstraktne, filofske, već i konkretne slobode čoveka-stvaraoca materijalnog i duhovnog sveta.

Razumljivo, Tajgeovo zapanjujuće obimno delo — a obim dela u ovom slučaju sa-

⁵ Tajgeovo shvatanje socijalističkog realizma decenijama pre Rožea Garodija ukazuje na «realizam bez obala»: takvo shvatanje praćeno je dinamičnom teorijom o smenjivanju pravaca i stilova, teorijom koja ne daje jednoj školi definitivno i privilegovano mesto.

svim izvesno nije zamena za odsustvo vrednosti — nije moguće analizovati, u jednom predgovoru, u svim njegovim složenim aspektima, od opštih, estetičkih pitanja, do pitanja teorije i istorije umetnosti, shvatanja pojedinih vrsta umetnosti, ili kritike umetničkih dela.⁶ Umesto toga, završavamo predgovor podsećanjem na početak: ako je omiljena slika marksista ona u kojoj Karl Marks postavlja Hegela, kako se to uobičajeno kaže, »na noge«, onda je istinitost slike u Tajgeovom ogledalu rezultat činjenice da Tajge, u oblasti misli o umetnosti, vraća sada samog Marksa u normalan položaj, obrnut od onog u koji su ga postavili neki njegovi »verni«, ali ne naročito mudri sledbenici. Tako logika paradoksa objašnjava smisao i značaj Tajgeovog testamenta: ono što je nekad bila istina koju su potvrđivali autoriteti moći, postala je opipljiva, gotovo neprijatno upadljiva zablude, a Tajgeov fantastični san, Utopija ili Tahiti, kao i njegova dosledna kritika, postaje, ako ne stvarnost, a onda svakako istina o stvarnosti i tako uspeva da prebrodi vreme i postane deo duhovne sadašnjice i budućnosti.

Aleksandar Ilić

⁶ Sa estetičkog stanovišta, izuzetnu pažnju privlače Tajgeova shvatanja pojmova forme i sadržine, funkcije i evolucije, realizma, formalizma, irealizma i drugih, ništa manje značajnih, pojmova.

VAŠAR UMETNOSTI

Promenu odnosa između umetničkog stvaralaštva i društvenog života, koja je nastala u epohi kapitalizma, najtačnije je moguće pratiti na primeru umetničkog života klasičnog buržoaskog veka u klasičnoj zemlji kapitalizma, tj. na primeru francuske umetnosti od prvih decenija XIX veka do naših dana.¹ Francuska umetnost ovog istorijskog razdoblja označava jedan od onih ciklusa u istoriji u kojima se umetnost, s vremena na vreme, bogato razvija i stvara dela koja svojom vrednošću nadmašuju ravan prethodnih, ili čak i budućih epoha. Francuska umetnost kapitalističkog veka spada u najviše domete evropskog umetničkog i pesničkog stvaralaštva i u njoj se, kao i u italijanskoj renesansi, gotovo na svakom koraku možemo sresti sa delima i umetnicima od izuzetnog is-

¹ »Francuska je zemlja u kojoj su se, više nego drugde, istorijske klasne borbe svaki put vodile do konačne odluke, pa su tu i promenljivi politički oblici, u kojima se one kreću i u kojima se sažimaju njihovi rezultati, izraženi u najoštrijim potezima. Središte feudalizma u srednjem veku, uzor zemlja jedinstvene staleške monarhije od doba renesanse, Francuska je u velikoj revoluciji uništila feudalizam i utvrdila čistu vladavinu buržoazije u tako klasičnom vidu kao nijedna druga evropska zemlja. A i borba proletarijata, koji se uzdiže, protiv vladajuće buržoazije ovde se pojavljuje u tako akutnom obliku kakav je drugde nepoznat. To je bio razlog zbog čega je Marks sa osobitom ljubavlju studirao ne samo proteklu francusku istoriju, nego pratio i savremenu u svim pojednostima...« (F. Engels, Predgovor trećem nemačkom izdanju 18. brimera *Luja Bonaparte* K. Marksa, Kultura, Beograd, 1949. godine). I zato je i za sociologiju umetnosti kapitalističke epohe francuska umetnost XIX i XX veka pogodan deo iz veće celine, onaj na kome se odlike celine mogu jasnije prikazati.

torijskog značaja. Pa ipak, i ovaj nevide-
ni razvoj umetnosti ima svoje naličje, ko-
jeg istoričari umetnosti, zaslepljeni sjajem
procvata umetničkog i pesničkog stvara-
laštva i razmaha naučne kulture i civiliza-
cije, najčešće nisu svesni: čudesan razvoj
francuske umetnosti, u poeziji obeležen
imenima Nerval, Borela, Bodlera, Lotrea-
mona, Remboa, Krosea, Korbijea, Malar-
mea, Žarija, Apolinera, Care, Elijara, Pe-
rea, Bretona, a u slikarstvu Delakroa, Do-
mijea, Koroa, Kurbea, Manea, impresionis-
ta, Van Goga, Gogena, Redona, Seraa, Se-
zana, Matisa, Pikasa, Braka, Marsela Di-
šana, Arpa, Maksa Ernsta, Dalija i Tangija,
nije direktan rezultat povoljnih socijalnih i
kulturnih uslova i prilika, već se odvijao u
znatnoj meri nezavisno od njih, jer su one,
upravo u razdoblju snažnog naučnog i teh-
ničkog napretka, postale nepovoljnije za
umetničko stvaralaštvo nego ikada rani-
je. Tačnije rečeno, odvijao se u sukobu sa
vladajućom i oficijelnom ideologijom, u
opoziciji u kojoj je umetnost iskupljivala
mogućnost intenziteta odricanjem od eks-
tenziteta — njeni prekrasni cvetovi bili su
na marginama života, a ne u javnim parko-
vima ili privatnim baštama. U klasičnom
razdoblju kapitalizma i imperijalizma od
nos između umetnosti i društva formira
se sasvim drukčije nego u razdoblju feu-
dalizma, ili čak ranog kapitalizma. »Kapita-
listička proizvodnja se, na primer, nepri-
jateljski odnosi prema izvesnim duhovnim

granama proizvodnje, kao što su (likovna — K. T.) umetnost i pesništvo.« (K. Marks, *Teorije o višku vrednosti*)

Istorijsko poslanje buržoazije bilo je da ostvari do tada neviđen napredak u sferi materijalne i duhovne proizvodnje. I, doista, buržoazija je, u razdoblju svog uspona i vladavine, ostvarila gigantski napredak u gotovo svim oblastima.² Buržoaska umetnost, istinski i autentično buržoaska, bez ostatka u okviru buržoaske ideologije i njen tumač, dostigla je, međutim, vrhunac svog razvoja mnogo ranije, daleko pre nego što je buržoazija zavládala svetom — drugim rečima, pre velike francuske revolucije. U XIX veku ova umetnost dáće još samo nekoliko zaista značajnih figura, ali na njima će uvek biti upadljivo istorijsko zakašnjenje, kao npr. Dominik Engr. Istinski velika i autentično buržoaska umetnost (Italije, Holandije, Francuske — Ž. B. Šarden i drugi), zapravo je umetnost sitne buržoazije, koja je još uvek bila daleko od toga da osvoji isključivo gospodstvo nad svetom. Buržoazija je ekonomski i kulturno bila sazrela pre vlastite revolucije, u okvirima feudalnih prilika. Već posle

² »Tek je ona (buržoazija) pokazala šta je ljudska delatnost u stanju da uradi. Ona je stvorila sasvim drukčija čuda nego što su egipatske piramide, rimski vodovodi i gotske katedrale; ona je izvela sasvim drukčije pohode nego što su bile seobe naroda i krstaški ratovi... Buržoazija je selo potčinila gospodstvu grada. Ona je stvorila ogromne gradove, ona je silno uvećala broj gradskog stanovništva prema seoskom i tako znatan deo stanovništva otela od idiotizma seoskog života... Buržoazija je u svojoj jedva stogodišnjoj klasnoj vladavini stvorila masovnije i kolosalnije proizvodne snage nego sve prošle generacije zajedno.« (K. Marks, F. Engels, *Manifest Komunističke partije*, BIGZ, Beograd, 1972).

francuske revolucije moguće je primetiti kako je »estetičko razdoblje« u razvoju trećeg staleža, čije je klasično doba bio XVIII vek, završeno, i kako odnos buržoazije prema umetnosti ubuduće postaje tipično buržoaski, tj. prozaičan, praktičan i utilitaran. U vreme kada kapitalizam osvaja svetska tržišta, problemi umetničkog stvaralaštva i teorije umetnosti gube dotadašnji značaj za novu, pobedničku i vladajuću klasu. I zato velika umetnost buržoaske epohe, umetnost klasičnog razdoblja francuskog XIX veka, koju smo označili nizom navedenih imena, koja predstavljaju vrhunce savremenog francuskog pesništva i slikarstva, umetnost čiji je razvoj određivao ritam modernog umetničkog stvaralaštva i u drugim zemljama, pa i u Češkoj, slavna umetnost »pariske škole« — *nije više autentična buržoaska umetnost*, jer izlazi iz okvira buržoaske ideologije i predstavlja, u uslovima buržoaskog društva plod misaone sfere, manje ili više strane, a često i neprijateljske prema oficijelnoj buržoaskoj ideologiji. Umetnost »pariske škole« predstavlja svakako komponentu razvoja celine buržoaske kulture, ali istovremeno označava, u razvoju te kulture, onu naročitu fazu koja vodi rušenju i negaciji buržoaske ideologije i buržoaskog društva, tj. negaciji oficijelne buržoaske ideologije u sferi buržoaske kulture. Nasuprot ovome, autentična, istinski buržoaska umetnost XIX i XX veka (zapravo posle 1830. i 1848. godi-

ne) predstavlja, uz retke izuzetke, oficijelnu neumetnost, akademizam i kič.

Istorijski progresivnu kulturnu ulogu buržoazije treba videti u tome da je napretkom nauke, realizacijom novih tehničkih pronalazaka i mašina, razvijanjem egzakt-nih i eksperimentalnih metoda, uvođenjem opšteg školovanja, osnivanjem istraživač-kih instituta i, konačno, razvijenim oblici-ma organizacije rada, stvaranjem monopo-la i sl. građanstvo pripremilo sve materi-jalne pretpostavke za nov i viši društveni poredak, za socijalizam. U svome razvoju, buržoazija je bila nosilac naprednih ideja i vrednosti protiv aristokratije i crkve. Čim je osvojila vlast i oslušnula prve pretnje proletarijata, buržoazija je počela da se brani od proletera reakcionarnim idejama i religijom. Budući da su se kulturna oruž-ja, koja je buržoazija iskovala u borbi pro-tiv feudalizma, na novom stepenu razvoja okrenula protiv nje same, buržoazija sada okreće protiv proletarijata oružje očigled-no feudalnog i apsolutističkog karaktera. Tada se buržoazija odriče »slobodne misli« sa kojom je rođena, i vraća, kroz fašizam, najmračnijim ideologijama koje je ranije negirala. Fantomi mrtve ali neprevaziđene prošlosti izazivaju užas u reakcionarnoj ideologiji nazadnog kapitalizma. Materijal-ni i kulturni napredak odvijao se, naravno, u interesu buržoazije, a kasnije i kroz bor-bu buržoazije protiv nove i napredne klase, protiv proletarijata. Razvoj buržoaske kul-

ture i civilizacije, i tamo gde donosi istorijski napredak, nužno je praćen borbom proletarajata protiv buržoazije. Civilizatorsko i kulturno-stvaralačko poslanje kapitalizma bilo je ostvarivano po cenu povećane eksploatacije i relativne pauperizacije radništva, a dostignuća koja je buržoazija ostvarila, i koja su često u sebi već sadržala znake i klice novih mogućnosti, viših proizvodnih i socijalnih formi (trustovi, uključivanje žena u proizvodnju, sistem hotela, itd.), bila su uvedena, jer su istovremeno predstavljala napredak u proizvodnji kapitala i eksploataciji radnih ljudi.³

Istorijski progresivna priroda kapitalizma ubrzo je postala neprijateljska i čak regresivna prema umetnosti. Ako hoćemo da ispitamo odnos umetnosti i društva u kapitalističkoj epohi, moramo pre svega izmeriti kardinalnu promenu koja se začine u odnosima između umetnika i socijalne celine, a naročito između producenata i konzumenata umetnosti, u vremenu posle 1789, a naročito posle 1830. godine. Kapitalizmu odgovara drukčiji način duhovnog i umetničkog stvaralaštva od onog koji

³ »Stvar je buržoazije da razvija trustove, da tera žene i decu u fabrike i uništava ih najstrašnijom bedom. Mi ne želimo takav razvoj, mi takav razvoj ne podržavamo, već se borimo protiv njega. Ali kako? Trustovi i fabrički rad žena znače napredak. Mi nećemo da se vraćamo natrag, ka zanatima, ka kapitalizmu bez monopolističkog položaja, ka domaćem radu žena. Napred posredstvom trustova i ostalog, i iznad njih, ka socijalizmu« (V. I. Lenjin, *Protiv struje*).

Ovaj citat pokazuje kako razvoj buržoazije i tamo gde je predstavljao »korak napred« u istorijskom merilu, istovremeno predstavlja i »korak nazad«, tj. povećanje eksploatacije i bede radnog naroda.

je bio svojstven srednjovekovnim načinima proizvodnje, a odnos između umetničkog stvaralaštva i socijalnog života u buržoaskom društvu razlikuje se od onog u srednjem veku.⁴ Podela rada u kapitalističkim uslovima otvara provaliju između duhovne i materijalne produkcije i daje umetničkom stvaralaštvu naročito mesto, koje za neke umetničke grupe i struje postaje mesto »in extremis«, i pretvara umetnost u oblast veoma udaljenu od procesa proizvodnje i javnog, društvenog života. Umetnost tako, u sferi ideološke nadgradnje, postaje oblast koja »lebdi u oblacima«, i koja je, bar kada je reč o poeziji i slikarstvu, daleko od ekonomije, tako da se u ovoj distanci od ekonomskog života razvija na veoma samosvojan način, gotovo sasvim autonoman i relativno nezavisan od materijalnih prilika.⁵ Ova relativna auto-

⁴ »Da bismo istražili vezu između duhovne i materijalne proizvodnje, pre svega je potrebno da poslednju ne shvatimo kao opštu kategoriju, već u određenom istorijskom obliku. Tako, na primer, kapitalističkom načinu proizvodnje odgovara druga vrsta duhovne proizvodnje nego srednjovekovnom načinu proizvodnje. Ako se sama materijalna proizvodnja ne shvata u njenom specifičnom istorijskom obliku, onda nije moguće shvatiti ni ono što je određeno u duhovnoj proizvodnji koja njoj odgovara, kao ni njihovo uzajamno dejstvo . . . Iz određenog oblika materijalne proizvodnje proizlazi, prvo, određen sastav društva, drugo, određen odnos čoveka prema prirodi . . .« (L. Marks, *Teorije o višku vrednosti*, Prosveta, Beograd, 1964). A iz određenog odnosa čoveka prema prirodi proizlaze i određen odnos prema prirodnoj lepoti, određen odnos umetnosti prema prirodi, određen stepen naturalizma u umetničkom delu.

⁵ »Gde postoji podela rada u društvenim razmerama, tu postoji i osamostaljenje pojedinih procesa rada jednog prema drugom. Proizvodnja je u poslednjoj instanci odlučujući činilac. Ali čim se trgovina proizvodi osamostali u odnosu na proizvodnju u pravom smislu, onda se ona kreće tokom koji je, uopšte uzeto, pod uticajem proizvodnje, ali, uzeto pojedinačno i u okviru te opšte zavisnosti, ona je ipak podvrgnuta svojim

nomija, nezavisnost i samosvojnost umetničkog razvoja, koja predstavlja rezultat kapitalističke podele rada, daje umetničkom stvaralaštvu mogućnost autonomnog kretanja i određene samostalnosti, kao i sposobnost za sopstvene reakcije protiv buržoaske ideologije i društva. Tako može da nastaje i umetnost izvan zakona i društva, umetnost koja se opoziciono usmerava protiv društva i vladajuće klase. Buržoasko društvo namenilo je umetnosti i umetnicima uslove koji se suštinski razlikuju od onih u kojima se umetnička proizvodnja odvijala u prethodnim vekovima, a u podeli rada umetnost i poezija bile su tako reći isključene iz društva i stvarnog života, onako kao što je Platon isključio pesnike iz svoje zamišljene države. Izolovan od celine društva i glavnih socijalnih klasa, svet umetnosti stvara za sebe sopstvene misaone

vlastitim zakonima, koji leže u prirodi tog novog faktora; i taj tok ima svoje vlastite faze i on se sa svoje strane odražava na tok proizvodnje...

... Čim se novčana proizvodnja odvoji od robne proizvodnje, ona ima — pod datim uslovima koje joj određuju proizvodnja i robna trgovina, i u okviru tih granica — vlastiti razvitak, posebne zakone i faze, određene njenom vlastitom prirodom...

... Društvo stvara određene zajedničke funkcije bez kojih ne može da bude. Ljudi koji su određeni za te funkcije čine u okviru društva novu granu podele rada. To dovodi do stvaranja njihovih zasebnih interesa i u odnosu na one koji su ih opunomoćili; oni se osamostaljuju prema njima i — država je gotova. I stvar se onda razvija slično kao u robnoj i, donekle, u novčanoj trgovini. Doduše, nova samostalna sila ima uglavnom da se pokorava kretanju proizvodnje, ali i ona sa svoje strane, usled svoje immanentne, tj. jednom na nju prenete i postepeno dalje razvijane relativne samostalnosti, reaguje na uslove i na tok proizvodnje. (Pismo F. Engelsa Konradu Šmitu, 27. X 1890; K. Marks, F. Engels, *Izabrana dela*, II, Kultura, Beograd, 1950).

sfere, a njegov razvoj ima vlastite i specifične krize, na koje socijalne krize vrše samo drugorazredan ili nikakav uticaj, te krivulja takvog razvoja biva oštro izlomljena i prepuna slučajnih obrta. Koreni ovog procesa nalaze se duboko u suštinskim promenama javnog, klasnog i profesionalnog života, koje su nastale u dinamici kapitalističkog razvoja. Postojanje specifičnog, od društva odvojenog sveta umetnosti, svakako da je socijalno determinisano. Istovremeno, međutim, misao i stvaralaštvo ovakvog sveta umetnosti relativno su nezavisni od drugih komponenti nadgradnje, kao i od osnove savremenog društva, i mogu se, kako smo već pomenuli, okrenuti protiv njih. Kada se umetnička produkcija oslobodila konkretnih utilitarnih funkcija, zanata i religioznih, pedagoških i sličnih zadataka, stvorena je, odjednom, situacija u kojoj je tek mogla *da nastane umetnost u današnjem smislu reči*, umetnost kao specijalna poetska oblast. Umetnost je sada mogla da stupi na put emancipacije od nasleđenih sredstava izražavanja, namenjenih zadacima prikazivanja, objašnjavanja, dokumentovanja i ideološke propagande.

Ukazujući na ogromnu izolativnu distancu koju je društveni razvoj u XIX i XX veku stvorio između umetnosti i društva, ne smemo zaboraviti da je stanje nezavisnosti poezije i umetnosti od buržoaskog društva u osnovi bilo uslovljeno samom orga-

nizacijom tog društva. Premeštanje umetnosti i poezije u one ideološke sfere koje najviše »lebde u oblacima«, kao i oslobađanje umetnosti od utilitarnih funkcija, bilo je istovremeno praćeno nestankom i propašću čitavog niza umetničkih grana, tipičnih za minule epohe (freska, vitraž, srednjovekovne misterije, ep i slično), pretvaranjem umetničkih zanata u mašinsku proizvodnju, kao i činjenicom da je dokumentarne funkcije slikarstva preuzeo fotografski i kinematografski aparat. Materijalna proizvodnja svakog razdoblja stvara i posebne vrste, građu i tehnike, pogodne ili nepogodne za umetničke žanrove koji se rađaju; stvara i određene forme organizacije, koje ruše stare vrste umetnosti i zahtevaju nove. Tako je dominantna vrsta likovne buržoaske umetnosti postala slika-taba i kabinetska plastika.

Velika francuska revolucija izazvala je duboku promenu u odnosima između umetnosti i društva, u položaju umetnika i umetnosti u društvenoj podeli rada. Rezultat ove promene jeste i permanentni nesporazum i neprijateljstvo između sveta umetnosti i socijalnog života.⁶ Umetnik, slikar ili vajar, našao se posle francuske revolucije, odjednom, pred novim svetom, u kojem više nije mogao da se snađe. Njegovi nekadašnji dobročinitelji i mušterije listom izgiboše pod nožem giljotine. Fragonar, pred kraj života prosjak koji živi u

⁶ S. S. Birr, *Kunst, Künstler, Kunstkonsument*. (*Das Kunstblatt* 1923, 8 — poseban broj, *Wirtschaft und Kunst*.)

bednoj sobici u potkrovlju, simbol je umetnika iz drugog, aristokratskog sveta, iz ancien régime, umetnika koji vene u pustinji pobedničke i stroge epohe trećeg staleža. Ranije su veliki umetnici — slikari, vajari, dekorateri, graditelji, pesnici i kompozitori većinom bili pripadnici kakvog kraljevskog, kneževskog ili plemićkog zamka, dvorjani i službenici svetovnog ili crkvenog plemstva. Buržoaski vek dao je umetniku slobodu, veliki i danajski dar: slobodu da stvara šta hoće i za koga hoće. Ranije, u srednjem veku, umetnost je bila pod strogom kontrolom crkve ili plemstva, kao sredstvo religioznog vaspitanja, praveći slike-biblije za analfabete. Konvent je, međutim, proglasio da je umetnost slobodna i dao je svim umetnicima pravo da izlažu u Salonu, što je ranije bila privilegija članova Akademije (umetnici koje Akademija nije priznavala, izlagali su do tada samo na pariskom vašaru). I umetnost reči bila je oslobođena cenzure. Sloboda, jednakost, bratstvo, tri teološke vrline buržoazije, ipak nisu mogle da zagreju kamin na kome bi umetnik mogao da zgotovi ručak. Na dvoru, u opatijama, život je tekao spokojnije: život umetnika u feudalnom svetu bio je, doduše, život bez slobode, život u kavezu, ali tu i tamo bar u pozlaćenom kavezu.

Sloboda umetnosti kakvu je donelo buržoasko društvo, tj. oslobođenje umetničke produkcije od cehovske zavisnosti, a

time i od povezanosti sa zanatima na jednoj strani i od kontrole crkve i cenzure na drugoj, značila je za umetnost, istorijski i razvojno posmatrano, neizmerno naprednu činjenicu. Oslobođenje umetnosti od cehovske discipline, kontrole crkve i cenzure, stvorilo je uslove za nastanak umetnosti emancipovane od direktne nadzornosti i komande vrhuške, umetnosti oslobođene od zanatskog rada i utilitarno shvaćene službe. Sloboda umetnosti bila je u tom smislu napredak, ali ostvarivan često po cenu osiromašenja umetnika, i to najviše onih koji su parolu »slobodne umetnosti« uzimali sasvim ozbiljno i koji su naumili da zaista slobodno stvaraju, osluškajući jedino glas unutrašnje nužnosti. Ali, ova »sloboda umetnosti«, koju je proklamovalo i ostvarilo buržoasko društvo, ipak je bila samo *buržoaska sloboda*. Uboga sloboda, kako je razume građanin, a nikako sloboda kakvu ispovedaju pesnik i filosof snom o »istinskom carstvu slobode«. Najviša forma ove sasvim neobične slobode, buržoaske slobode, slična je slobodi najamnog radnika koji može da odluči hoće li ili neće da proda vlastitu radnu snagu, i najčešće se umetniku i pesniku javlja kao sloboda da umru od gladi. Ovakva sloboda je ironija u svetu kome je stalo samo do profita. Istinska sloboda umetnosti, sloboda duha i sloboda čoveka, moguća je, izvesno, jedino u svetu koji će srušiti sve načine robovanja, eksploatacije i tlačenja.

Buržoaska »sloboda umetnosti« predstavlja, u stvari, degradaciju umetničkog dela na robu za pijacu. Izdavači i trgovci slikama postupaju sa duhovnom produkcijom kao prodavci šešira ili kravata. Umetnost, oslobođena kontrole crkve i cenzure, kao i cehovskih zavisnosti, sada je podređena novcu. Sloboda umetnosti i sloboda štampe sada se shvata kao deo slobode trgovine i zanata. Osloboditi pisca od cenzure, u buržoaskom društvu znači pretvoriti literaturu u proizvodnju robe.

»... *sloboda štampe* podvodi se pod *slobodu zanata*... Rembrant je slikao Bogorodicu kao holandsku seljanku; pa zašto naš govornik ne bi prikazivao slobodu u jednom obliku koji mu je blizak i poznat?«

Umetnosti i literaturi postavljaju se ista merila kao i za šećer, kožu i dlaku. Ali, smatrati da je umetnost i njena sloboda stvar, roba, protivreči svakako dubokoj unutrašnjoj prirodi umetnosti.

»Da bih branio slobodu neke sfere, i da bih je i sam shvatio, moram poći od njenog suštinskog karaktera, a ne od spoljašnjih njenih odnosa. A zar je štampa verna svom karakteru, zar ona postupa u skladu sa plemstvom svoje prirode, *zar je štampa slobodna*, ako se spušta na nivo *zanata*? Svakako, pisac mora zarađivati da bi mogao živeti i pisati, ali on nipošto ne sme živeti i pisati da bi zarađivao.

Kad Beranže peva:

*Je ne vis que pour faire des chansons,
Si vous m'ôtez ma place Monseigneur,
Je ferai des chansons pour vivre,**

onda se u toj pretnji nalazi ironično priznanje da pesnik ispada iz svoje sfere čim poezija za njega postane sredstvo.

Pisac svoja dela nipošto ne posmatra kao sredstvo. Ona su *svrha samima sebi*. Ona u tolikoj meri nisu sredstva, ni za njega ni za druge, da on, ako je potrebno, *njihovom* životu žrtvuje svoj život... A voleo bih da vidim krojača kod koga sam naručio francuski frak, a on mi donese rimsku togu, zato što ona više odgovara večitom zakonu lepote! *Prva sloboda štampe sastoji se u tome da ne bude zanat.*⁷

Navedeni Marksov članak o slobodi štampe napisan je 1842. godine. Davno pre nastanka velikih izdavačkih i novinskih koncerna, Marks je shvatio kako je ironična sudbina buržoaske slobode umetnosti. Marks jasno označava suprotnost između građanskog shvatanja slobode umetnosti i onog koje brani umetnik. *Umetnik shvata slobodu umetnosti u njenom suštinskom karakteru*, tj. kao mogućnost neposlušnosti prema diktatu crkve, dvora ili vladajuće klase i socijalnog naredbodavca, kao mogućnost slobodnog stvaranja umetničkih

* »Živim samo da bih pisao pesme.
Ako mi, gospodaru, oduzmete mesto,
pisaću pesme — da bih živio.«

⁷ Navedeno iz teksta M. A. Lifšica, »Karl Marx a estetika«, *Internacionala Literatur* III, 2, 1933, i *Literaturnaja Enciklopedija* 6, 1933. Na srpskohrvatskom — K. Marks, *Birokratija i javnost*, Vuk Karadžić, Beograd, 1963.

dela jedino prema urođenoj i unutrašnjoj *nužnosti* vlastite fantazije i inspiracije, onako kao što »svilena buba proizvodi svilu«^{*} — ukratko, slobodno stvaranje umetničkih dela koja su aktivan i nužan izraz duha stvaraoca. Građanin slobodu umetnosti razume kao *slobodu u spoljašnjim odnosima umetničke produkcije*: umetniku se mora dozvoliti da slika šta hoće, radi zarade i dobitka, Madonu, pejsaž, portret beležnika ili tri jabuke na stolu, bilo šta i slobodno — za građanina je umetnost slobodno sredstvo sticanja zarade, kao i bilo koji drugi zanat.

U navedenom članku o slobodi štampe Marks proglašava da su za umetnika njegova dela *samosvrhovita*. Kasnije, u *Teorijama o višku vrednosti* Marks govori o umetničkim delima kao o aktivnim izrazima prirode svog tvorca, koji stvara iz istih pobuda kao što svilena buba tka svilu. Na drugom mestu, kod Marksa čitamo da će »u istinskom carstvu slobode početi *slobodan razvoj čovekovih stvaralačkih snaga*

* »Ista vrsta rada može da bude *proizvodna* ili *neproizvodna*. Na primer Milton, koji je napisao *Izgubljeni raj* i dobio za to pet funti sterlinga, bio je *neproizvodni radnik*. Naprotiv, pisac koji radi za svoga izdavača *proizvodan je radnik*. Milton je proizveo *Izgubljeni raj* iz istog razloga iz kojeg svilena buba proizvodi svilu. Bilo je to delanje njegove prirode. On je kasnije prodao taj proizvod za pet funti sterlinga. Ali lajpciški književni proleter koji pod upravom svog knjižara fabrikuje knjige (na primer priručnike ekonomije), *proizvodan je radnik*; jer, njegova proizvodnja je unapred podređena kapitalu i vrši se samo radi njegovog oplodavanja. Pevačica, na primer, koja na svoj sopstveni rizik prodaje svoje pevanje *neproizvodan je radnik*. Ali kad tu istu pevačicu angažuje neki entrepreneur da peva na koncertima da bi zaradio novaca, ona je *proizvodan radnik*, jer proizvodi kapital.« (K. Marks, *Teorije o višku vrednosti*, Prosveta, Beograd, 1969).

koji će sam sebi biti svrha i cilj«. Ove Marksove reči svakako nisu potvrda nikakvih vulgarnih ili mistično zamagljenih parola i teorija o »umetnosti radi umetnosti«. Marks govori da je rad pisca sam sebi svrha, ali da je u buržoaskoj slobodi štampe, i posle oslobađanja od cenzure, pisac ponovo sputan buržoaskim trgovačkim, štamparskim i izdavačkim gledištima. Istinsko i potpuno oslobođenje umetnosti moguće je samo tamo gde su prevladane buržoaske prilike; jedino u »istinskom carstvu slobode«, umetničkom delu biće vraćeno pravo na njegovu vlastitu prirodu, naime na to da bude samo sebi svrha, i tada će »svako delo, svaki postupak, svaki trenutak života, biti sam po sebi lep i predstavljajući izvor osećanja savršenstva i pune sreće« (Lunačarski).

Parola »l'art pour l'art« koju je istakao Teofil Gotje, postala je jedna od najspornijih parola u istoriji novovekovne umetnosti. Istrgnuta iz konteksta slavnog predgovora za *Mademoiselle de Mauphin*, pretvorena je tako reći u psovku kojom su čitave decenije lupali po glavi svaku umetnost bez teze, literaturu bez socijalnog sižea i moralnog apostolata. Na drugoj strani, međutim, najokoreliji akademizam je pomoću parole »umetnost radi umetnosti« branio gizdav, šćcardžijski, konzervativan i od života odvojen karakter svoje produkcije u »hramovima Umetnosti«. Za Gotjea je parola »umetnost radi umetnosti« označavala

manifestaciju tendencije ka slobodi umetnosti, izraz želje da se umetničko delo oslobodi utilitarnih funkcija, da se umetnosti izbori pravo da bude voljena samo sebe radi, kao što u ljubavi volimo voljenu osobu i ljubav samo radi nje same. Umetnost koja bi, shodno Gotjeovim rečima, sebi postavila za cilj da bude samo umetnost, odbila bi, u stvari, da bude umetnost za društvo, za buržoaziju, za njene sveštenike, žandarme i generale. Umetnost koja hoće da ostane umetnost i zato hoće da bude umetnost protiv postojećeg društva i protiv vladajuće klase, u uslovima klasnog društva prestaje da bude umetnost radi umetnosti i na kraju postaje umetnost u službi revolucije. U studiji *Du Principe de l'Art et de sa Destination sociale*, P. Prudon veli da je »umetnost radi umetnosti« velika laž savremenog umetničkog sveta. Druga laž jesu oficijelne izložbe, akademske nagrade i »pijaca umetnika koji sa strepnjom iščekuju kupca«. Prudon, u svojoj polemici protiv larpurlartizma, veoma bistro dokazuje kako je »umetnost izraz društva, i ako nije tu radi njegovog usavršavanja, onda je tu radi njegovog rušenja«. Pri svemu tome, međutim, Prudon ne vidi da su obe »laži« savremenog umetničkog života, o kojima govori, međusobno naročito povezane, i da parola »umetnosti radi umetnosti«, zapravo, privremeno izražava konfuznu i nejasnu manifestaciju nastojanja da umetnost bude istinski slobodna,

što nije ostvarivo sve dok umetnici »na pijaci sa strepnjom iščekuju kupca«. Parolu »umetnost radi umetnosti« valja shvatiti istorijski i sociološki, kao otpor prema nekadašnjoj zavisnosti umetnosti od crkve i narudžbine vrhuške, kao i prema degradaciji umetničkih odnosa na robne odnose. Prudon oktroiše moralno poslanje umetnosti i ne ume da shvati ono što je kasnije mogao da prizna G. V. Plehanov — naime, da princip »l'art pour l'art« nije samovoljna i perversna estetička apstrakcija, već da je socijalno motivisan. Plehanov »umetnosti radi umetnosti« suprotstavlja »umetnost radi društva«⁹ i veli da se kod ljudi koji se profesionalno bave umetnošću, kada se nađu u beznadežnom nesporezumu sa društvenom sredinom koja ih okružuje, uvek javlja tendencija da umetnost shvataju kao samosvrhovitu. Larpurlartizam je izraz disharmonije umetnika i društva. Nasuprot tome, tamo gde postoji slaganje umetnika sa socijalnom sredinom, vlada utilitarno shvatanje umetnosti, tj. koncepcija umetnosti radi društva. U buržoaskoj epohi, »umetnost radi društva«, razumljivo, rađa samo akademizam i kič.

Ako uviđamo, zajedno sa Hegelom, da je »slobodno, svrhom neopterećeno delo način da se izraze najdublji interesi čoveka, najopsežnije istine njegovog duha« — onda odmah možemo baciti u staro gvožđe

⁹ G. V. Plehanov, *Umetnost i društveni život*, Kultura, Beograd, 1949.

sve teorije o »umetnosti radi umetnosti«, o umetnosti kao igri oslobođenoj interesa, jednako kao i teorije o umetnosti koja mora da ispunjava socijalnu narudžbinu ili izvršava moralno poslanje. Umetničko delo je slobodno i samosvrhovito, nezavisno od bilo kakvog spoljašnjeg i utilitarnog zadatka i svrhe. A takvo slobodno i samosvrhovito delo izraz je najdubljih interesa i istina ljudskog duha i nije ravnodušna igračka. Ako danas umetnost shvatamo kao delatnost duha, kao manifestaciju čovekovih poetskih snaga — a ovakva koncepcija umetnosti moguća je tek kao posledica romantizma — moramo priznati da u osnovi onoga što danas razumemo pod izrazom poezija (slobodni izraz lirizma) jeste tendencija realizovati se za sebe, postati duhovna aktivnost koja je sama sebi cilj. »Koren čoveka je čovek«, a čovekov cilj je sloboda ljudi: ponovno sticanje čovečnosti. Koren poezije je poezija u čoveku, a cilj poezije jeste slobodno ispoljavanje i razmah duhovnih, ljubavnih, lirskih snaga: oslobođenje poezije, u kojem se poezija za sebe poistovećuje sa poezijom za čoveka. Put ka slobodi poezije jeste borba sa svim što guši i razara lirizam, borba koja se odigrava pre svega izvan sfere poezije. Put ka slobodi čoveka jeste borba protiv društva koje porobljava najbolje sposobnosti ljudi i koje degradira ljudske odnose na robne odnose, društva koje je i »lično dostojanstvo pretvorilo u prometnu vred-

nost« i koje ističe nemilosrdnu parolu »plaćanja u gotovu«¹⁰, ukratko, borba protiv društva otuđenja koje utilitarno vrednuje sposobnosti čoveka. Istinski slobodna umetnost moguća je, ponavljamo, samo u »carstvu slobode«, u svetu koji će biti izgrađen tamo gde se završava »carstvo nužnosti«, kako to veli Marks, ili tamo gde se »završava država, a počinje čovek«, kako to veli Ničeov Zaratustra. Ali duh koji se bori za slobodu postaje slobodan duh: postoji dijalektičko jedinstvo puta i cilja, tako da umetnost koja se bori protiv mračnog sveta tlačenja sarađuje u sadašnjici na sejanju klica budućnosti. Sloboda umetnosti nije apstraktna utopija: slobodna je ona umetnost koja ide putem revolucije. Parole o »slobodi umetnosti« i o »umetnosti radi umetnosti« su neodređene. Liberalna buržoaska sloboda umetnosti dobila je zaštitnu povelju od Konventa, i na verbalnom značenju ove slobode najviše nastoje buržoaski liberalni pisci; nastoje, znači, na slobodi njihovog stvaralaštva, iako je ta sloboda samo iluzija. Iluzorna liberalistička sloboda umetnosti, u stvarnosti je zapravo jednako tiranska kao i bilo koje drugo tlačenje istinske slobode: samo u izuzetnim slučajevima i nespornostima

¹⁰ »... (buržoazija) ... nije ostavila između čoveka i čoveka nikakvu drugu vezu osim golog interesa, osim bezdušnog plaćanja u gotovu... ona je lično dostojanstvo pretvorila u prometnu vrednost... ona je lekara, pravnika, sveštenika, pesnika i naučnika pretvorila u svoje plaćene najamne radnike... Buržoazija je sa porodičnog odnosa zderala dirljivi sentimentalni veo i svela ga čisto novčani odnos.« (K. Marks, F. Engels, *Manifest Komunističke partije*, BIGZ, 1972).

ostavlja ova »sloboda« određen prostor istinskoj slobodi stvaralaštva, koja je umetnosti potrebna kao što je kiseonik potreban plućima. Buržoaski liberalizam razume slobodu pisca kao njegovo pravo da neodgovorno brblja i zauzima prividno natklasnica, ali u suštini postojećem režimu prihvatljiva i odgovarajuća stanovišta. Revolucionarni umetnik bori se za istinsku slobodu u besklasnom društvu i spreman je da prihvati disciplinu puteva i borbi koji vode u takvu slobodu.

Pod »*istinskom slobodom umetnosti*« danas treba razumeti borbu umetnika za pravo slobodnog traženja novih sredstava izražavanja, za pravo da »prodube problem čoveka u svim njegovim formama«¹¹, za slobodan izbor teme i sadržine, protiv vrednovanja umetnosti kao robe na pijaci (prema prodaji knjiga i slika), protiv sužavanja perspektiva i akcionog polja umetnika. Iza »istinske slobode umetnosti« danas treba videti duboku veru revolucionarnih umetnika u ispravnost njihovih umetničkih koncepcija. To nije ona iluzorna liberalistička sloboda pod znacima navoda tj. prividna nezavisnost umetnika od društvene i ekonomske osnove, od politike i filosofije vladajuće i sopstvene klase. Za umetnika koji stvara, sloboda je nužnost, unutrašnja nužnost umetničkog stvaralaštva. To je ona nužnost koja vodi pero pisca i kičicu sli-

¹¹ N. I. Buharin, *O poeziji, poetici i zadacima pesničkog stvaralaštva u SSSR-u*, Govor na Prvom svesaveznom kongresu sovjetskih književnika 1934.

kara. Čovek ne može poetski da stvara bez unutrašnjeg pritiska, bez unutrašnje nužnosti. Poetsko stvaranje isto tako nije moguće ni bez unutrašnje slobode duha emancipovanog od religioznih atavizama, naredbi vladajuće ideologije i skućenog diktata morala. I u oblasti umetničkog stvaralaštva, Engelsova formula da je »sloboda shvaćena nužnost« daje tačan odgovor umetniku.

Ispovednicima liberalističke slobode umetnosti i književnosti Lenjin je postavio zgodno pitanje:

»Jeste li slobodni vi od svoga buržoaskog izdavača, gospodine književniče, od svoje buržoaske publike, koja traži od vas pornografiju u okvirima i slikama, prostituciju u vidu 'dodatka' uz 'svetu' pozorišnu umetnost? Ta apsolutna sloboda je buržoaska ili anarhistička fraza... Živeti u društvu i biti slobodan od društva nije moguće. Sloboda buržoaskog književnika, slikara, glumice jeste samo maskirana zavisnost (ili zavisnost koju licemerno žele da maskiraju) od kese sa novcem, od podmićivanja, od izdržavanja... Vaše priče o apsolutnoj slobodi su golo licemerstvo. U društvu koje je zasnovano na vlasti novca, u društvu u kome žive u bedi mase trudbenika i lenstvuju šačice bogataša — ne može biti realne i istinske 'slobode'.«¹²

Ove Lenjinove reči nikako ne znače negaciju slobodne literature i slobodne umetnosti. Lenjin prividno nezavisnoj, a u

¹² V. I. Lenjin, *Partijska organizacija i partijska literatura*, Kultura, Beograd, 1949.

stvarnosti literaturi poslušno prilagođenoj potražnji na književnoj pijaci i naredbama oficijelne ideologije, suprotstavlja revolucionarnu literaturu i umetnost, otvoreno povezanu sa revolucionarnom partijom i revolucionarnim pokretom — samo takva umetnost može da bude *istinski slobodna*, jer ne zavisi od buržoazije: njena zavisnost je rezultat slobodne odluke umetnika. »To će biti slobodna književnost, koja oplođuje poslednju reč revolucionarne misli čovečanstva iskustvom i živim radom socijalističkog proletarijata... «⁽¹²⁾

Polovična, trgovačka, prodajna i u suštini ironična sloboda, kakvu je buržoasko društvo priznalo umetnosti, značila je veliki napredak dok je određivala nov socijalni položaj umetnika i novu ulogu umetnosti u podeli rada, omogućujući relativnu nezavisnost umetnika od oficijelne ideologije; u isti mah, ona je označila i neviđenu degradaciju umetnosti i prostituciju umetnika. Ta je sloboda predstavljala napredak u poređenju sa feudalnim i cehovskim prilikama, sa vremenom u kojem je umetnik bio sluga crkve ili feudalne gospode, kada je slikao ne prema estetičkim zakonima i nužnosti vlastite inspiracije, već shodno crkvenim propisima, kada nije imao slobodu u izboru teme, sadržine i načina realizacije, kada je Fra Anđeliko morao da boji plašt Madone plavom bojom, ne zato što bi mu plavo bilo potrebno na određenom mestu iz kompozicionih razloga ili zbog

ravnoteže boja, već zato što je tako naredivao crkveni recept. Konflikt Mikelandela sa papom, kako ga opisuje Vazari, već označava promenu u stavu slikara: umetnik je smogao hrabrosti da pretpostavi zakone umetnosti zakonima crkve.¹³ Oslobođenje umetnosti od cehova i cenzure izvršilo je ogroman uticaj na umetničko stvaralaštvo. Konceptija umetnosti kakvu danas delimo, tj. umetnost kao slobodan izraz duha stvaraoca, samostalno stvaralaštvo, poiesis, podređeno jedino naredbama imaginacije i fantazije umetnika, nije bila moguća bez ukidanja zavisnosti i službe umetnosti. Tek kada je ova zavisnost ukinuta, umetnost je počela da osvaja forme čiste i slobodne poezije, koja se izražava svetlošću, bojom, oblikom, rečima, zvukom, pokretom ili bilo kojim drugim načinima i sredstvima.

U buržoaskoj slobodi umetnost je pala u novo ropstvo: oslobođena diktata plemstva i crkve podvrgnuta je nemilosrdnijem *diktatu tržišta*. Prestala je da bude služba da bi bila pretvorena u robu. Suprotnost, nastala između istinske slobode stvaralaštva i buržoaske slobode umetnosti, između mogućnosti da prema unutrašnjoj nužnosti stvaram šta hoću i mogućnosti da se opredelim za rad za koji pretpostavljam da će mi doneti najviše novca, pokazala je da istinska sloboda umetnosti ne leži samo u

¹³ Mikelandelo piše u pismu iz 1548. godine: «Nikad nisam bio slikar ili vajar radi trgovine. Ako i jesam služio papama, to je bilo samo zbog prinude...»

njenom oslobođenju od cenzure i od crkvene i svetske policije, već pre svega u oslobođenju od kapitala, od mističnog prostora krčmljenja, od *komercijalizacije*. Buržoazija je oslobodila umetnika tako što ga je pretvorila u slobodnog sitnog sopstvenika i proizvođača, a ponekad i u slobodnog (*vogelfrei*) najamnog radnika. Ovakva realnost imala je, doduše, istorijski napredan karakter, ali je istovremeno značila da je u vreme sveopšte pobede robne proizvodnje i umetničko delo bilo obezvređeno i sniženo na robu.

Pitanje slobode umetnosti jasno pokazuje kako napredna stvarnost kapitalističkog društva stavlja umetnost i umetnike u situacije krajnje dvosmislene za stvaralaštvo i njegov istinski slobodan razvoj. Ironija je govoriti o slobodi umetnika koji je, doduše, oslobođen samovolje cenzure i naredbi sveštenstva, ali istovremeno pretvoren u igračku raspoloženja, ukusa i dopadanja »socijalne narudžbine« estetički nekultivisane građanske publike. Sva vlast nad umetnošću prešla je u ruke građana: pojavila se nova publika, novi hlebodavac. Nestao je kupac i umesto njega pojavio se trgovac ili prekupac, a umetničko delo prestaje da bude proizvod napravljen prema individualnoj narudžbini određenog potrošača i pretvara se u punom smislu te reči u robu, proizvedenu za neizvesnu prodaju, za bezlično tržište, robu koju kupac bira prema ličnom sviđanju, kao kad kupu-

je vino ili cigarete omiljene marke. Umetničko stvaralaštvo ranije se odvijalo, kao uostalom i sva prekapitalistička proizvodnja, u okviru određenog patrijarhalnog odnosa. Umetnik je bio tu zato da ispuni želju koju bi mu kupac neposredno saopštio, i slikao je po narudžbini određenu sliku za određenog kupca: temu slike kupac bi odredio unapred. Sada je, međutim, stvorena distanca između potpisnika kupoprodajnog ugovora slike ili kipa, između umetnika i kupca. Kupac više nema direktan lični uticaj na umetničko stvaralaštvo, na nastanak konkretnih dela i formi, osim u slučajevima dekorativnog rada i portreta (koji, uostalom, predstavljaju atavističke vrste u današnjem slikarstvu i vajarstvu). Uticaj publike sada se ostvaruje indirektno, preko apstraktnog diktata tržišta, uz sve attribute konkurentske borbe, špekulacije i nesklada između ponude i potražnje. Ovakav indirektni uticaj nije, međutim, u krajnjoj liniji ništa manje imperativan, a zavisnost »slobodnog« umetnika od vladajuće klase, koja kupuje umetnička dela, u celini nije ništa manja od nekadašnje zavisnosti umetnika od crkve, dvora ili aristokratije. Ako slobodan umetnik hoće da proda svoje proizvode na slobodnom tržištu, on je prinuđen da im daje takve forme i takav karakter, koji mogu da osvoje saglasnost buržoazije. Kupac-građanin pomaže određene vrste, načine i izraze umetničke produkcije, jer ih kupuje; druge, sa kojima

se ne slaže, odbacuje tako što odbija da ih kupi, kao manje vredne i osuđene na gladovanje. Umetnost je u kapitalističkim prilikama pretvorena u predmet apsurdne trgovine.¹⁴ Komercijalizacija umetnosti, koju je doneo razvijeni kapitalizam, zahteva da umetničko delo, koje je sasvim pretvoreno u robu, bude kao takvo što prodajnije, u svakoj prilici, što upotrebljivije i lako pokretno, sa najvećim mogućnostima prođe (slika-tabla, grafika, kabinetski kip, odvojen od arhitekture i slično). Publika umetnosti je bezličan kupac, umetnik — preduzimač na vlastiti rizik, a glavna veza između umetnika i konzumenata jeste novac kojim se kupljeno umetničko delo plaća. Mašinerija umetničke trgovine, gotovo sasvim nepoznata u ranijim vekovima, stavljena je u pokret. Ovakvim prilikama, u kojima je proizvod umetničkog rada u celini pretvoren u robu, odgovara »individualističko« slobodno stvaralaštvo u privatnim ateljeima, odakle se proizvodi iznose na pijacu: na slobodnom tržištu vlada špekulacija, a potražnju određuje glad za neobičnim i za senzacijom. Slikari predaju platna trgovcima kao krojači svoje proizvode modnim salonima. Da bi zaradio novac, umetnik mora pažljivo da prati hirove mode i da motri na migove trgovaca slikama. Poslednjih godina, naročito u razdoblju od završetka prvog svetskog rata do izbijanja aktuelne ekonomske depresije

¹⁴ K. Marks u članku o najamnini iz 1847. godine — o pretvaranju umetničkog rada u predmet trgovine.

i krize (1919—1930), prodaja umetničkih dela stekla je obim i značaj važne grane međunarodne trgovine. I ne samo to: nastale su nove grane umetnosti, koje su omogućile stvaranje gigantskih industrijskih i trgovinskih preduzeća (npr. film). Komercijalizacija prometa umetnosti stvorila je naročite odnose između javnosti i umetnika, odnose koji ne samo da ne liče na nekadašnji odnos između slikara i naručioca slika, već ni na onaj koji je poznavala, u ranoj epohi imperijalizma, generacija impresionista. Tada je nekoliko siromašnih, oduševljenih i požrtvovanih trgovaca — prijatelja modernih slikara, nastojalo da prodajom slika, po relativno niskim cenama, ništa manje oduševljenim i požrtvovanim amaterima, pomogne novu umetnost i obezbedi njenim autorima kakvu-takvu egzistenciju. Ovaj tip trgovca i izdavača, koji stavlja na kocku svoj mali imetak kao saborac i saradnik avangardne umetnosti, i koji svoj rad vidi pre svega kao kulturno poslanje a ne kao sredstvo bogaćenja, danas je moguć gotovo samo u onim zemljama u kojima trgovina slikama nije osvojila najviše forme (na primer u Pragu), dok u uslovima monstruozne veletrgovine slikama (na primer — u Parizu) takav trgovac amater ranije ili kasnije biva pregažen konkurencijom velikih firmi. Danas se umetničke vrednosti takođe kotiraju na međunarodnim berzama, kao Royal Dutch ili akcije Sueckog kanala. Nastala je berza

umetnosti. Pariski veletrgovci osvajaju svetska tržišta. Dela iz davno minulih vremena takođe postaju artikl na građanskom umetničkom tržištu, bilo da je reč o ikona ili o crnačkoj plastici. Umetničko stvaralaštvo žrtvuje se raspoloženjima berze špekuliše se sa nepoznatim genijima, sa time da će smrt ili bar teška bolest mladog umetnika izazvati skok cena njegovih slika. Organizuje se rafinirana i razgranata propaganda i reklama, korumpira se štampa i kritika. Danas su u Parizu gotovo svi umetnički recenzenti u časopisima koji imaju trgovinski značaj i uticaj, zapravo stalno plaćeni agenti i eksponenti određenih veletrgovina umetničkim delima ili producenata pozorišnih kuća i filmskih trustova, a njihove provizije predstavljaju javnu tajnu; ako i nisu stalni plaćenici, onda ih potplaćuju povremeno, prema prilici i potrebi.¹⁵ Bez potplaćivanja se u takvim časopisima o umetnosti ne piše. Ako nije potplaćen recenzent, provizija ide glavnom uredniku, koji prosleđuje recenzentima tačne direktive o tome šta smeju da misle o ovom ili onom umetničkom delu. A ocene »sasvim nezavisnih i nepotkupljivih recenzenata? One samo dostižu najveću cenu. Blistavo opremljeni umetnički časopisi često nisu ništa drugo nego vešto redigovan i reprezentativan propagandni materijal, prospekt i katalog firmi koje trguju umetnošću. Komercijalizacija

¹⁵ Yves Fargue, *L'Art et les marchands*, Plans, 1932. 13.

umetnosti dostigla je u posleratnom periodu takav stepen da se gotovo može tvrditi kako istoriju umetnosti ubuduće neće stvarati umetnici, već trgovci i kolekcionari — špekulanti. Poput trgovine robom, koja se osamostalila od proizvodnje i sada se rukovodi vlastitim zakonima, sadržanim u prirodi tog novog faktora, koji povratno deluje na proizvodnju,⁽⁵⁾ tako i trgovina umetničkim delima diktatorski utiče na umetničko stvaralaštvo, dovodi u prvi plan određene umetničke pravce, a druge progoni u pozadinu i osuđuje na ćutanje i zaborav. A još u nedavnoj prošlosti, na granici između XIX i XX veka, događalo se da su oduševljeni trgovci slikama, kao saborci modernih umetničkih pravaca, postajali i teoretičari umetnosti.

Kasnije je, međutim, došlo vreme u kojem su teoretičari i kritičari umetnosti počeli da trguju slikama, pretpostavljajući da je to unosnije. Danas na umetnički promet utiču svi: trgovci slikama kupuju i prodaju slike, pišu kritike i disertacije, a kako su mnogi kritičari i slikari takođe postali trgovci, moglo bi se reći da danas trgovci čak i slikaju. Slikati, ocenjivati, prodavati, kupovati, to nekada behu odvojene funkcije: danas sve to radi jedan čovek. Razlika između umetničkog kritičara i trgovca gotovo da je sasvim izbrisana. Albert Gjaizes u svojoj knjizi *Kubismus* (Bauhausbücher, 13) pokazuje kako bednu ulogu igra trust trgovina & umetnost, u kome

trgovci slikama pišu o umetnosti, pod vlastitim ili lažnim (da bi lakše obmanuli čitaoce) imenom, članke i čitave knjige u kojima hvale umetnike čija dela poseduju ili oni sami ili bar njihovi akcionari. U takvoj situaciji, u umetničkom životu jača autoritet trgovca, koji su se domogli pristupa na najviša mesta u društvenoj hijerarhiji, u državnom aparatu i u rentijerskoj buržoaziji, koja predstavlja glavnog kupca na vašaru umetnosti. Kako špekulacija na umetničkom tržištu može da piše istoriju umetnosti, moguće je videti na primeru poznate posleratne aukcije u Parizu, kolekcije kubističkih slika Kanvajlera i Udea. U posleratnim aukcijama, naime, sticajem okolnosti i usled konkurentске borbe, Pikasove i Brakove slike bile su prodavane po smešno niskim cenama, što je izazvalo snažan pesimizam trgovaca i kolekcionara; došlo je do masovnog napuštanja kubizma. Od kubizma su bežali slikari, vajari, teoretičari umetnosti, trgovci i kolekcionari. U svakom posleratnom *Jesenjem salonu* u Parizu (1919—1923) mogli su se uvek naći novi otpadnici, jučerašnji kubisti, koji su se naglo vraćali akademskom klasicizmu ili naturalizmu. Trgovci slikama počeli su da propagiraju i lansiraju impresioniste i njihove epigone, a potplaćena kritika pisala je nekrologe kubizmu. Posle nekoliko godina, kubizam je ponovo doživeo zakasneli i plodan procvat, zaslugom vlasnika pariske galerije

L'Effort Moderne, trgovca slikama, g. Leonsa Rozenberga, koji je kupovao kubističke slike u vreme kada su bile jeftine, a zatim se vešto potrudio da ponovo dostignu basnoslovne cene. Pomoću velikog aparata propagande — izložbi, revija, monografija i aukcija — tržište umetnosti prošireno je, tokom poslednjih decenija, do neviđenih razmera. Razgranata umetnička propaganda delovala je tako uspešno da danas gotovo ne postoji iole imućniji građanin koji ne kupuje slike. Javne institucije i država takođe su prinuđene da više kupuju umetnost, jer su velike firme, koje trguju slikama i umetničkim predmetima, u epohi finansijskog kapitala srasle, posredstvom banaka, sa državom, sa ministarstvima za umetnost. Kao što su tokom rata špekulanti preuzeli ministarske fotelje u svoje ruke, da bi tako bolje upravljali trgovinom, umesto da po običaju ostanu skriveni iza kulisa i odatle vuku konce političkih lutaka, tako su posle rata i u oblasti umetnosti trgovci slikama, sa jednim cinizmom, uzeli vlast u svoje ruke i počeli pod pseudonimom da diriguju kritikom i oficijelnim galerijama. Kupovine iz državnih i javnih sredstava najčešće se obavljaju na osnovu preporuke kritike ili državnih komisija: pomenuti kritičari i znalci često ispoljavaju više smisla za novac nego za boje.

Komercijalizacija umetnosti najbolji je dokaz kako buržoazija prezire duhovne vre-

dnosti ako one ne mogu da se unovče. Jedini i veoma važni kriterijumi »kvaliteta« umetnosti danas su broj prodatih primeraka knjiga, cene na aukcijama, ponude amatera i kolekcionara, rasprodate sale u pozorištima i slična blagajnička i kvantitativna merila. Kritika se povlači pred reklamom, prikaz u časopisu pretvara se u oglas, vrednuje se kao oglas, a vešta špekulacija trgovaca zamenjuje duhovno ocenjivanje umetničkih dela. Komercijalizacija je putem javnih aukcija podigla cene umetničkim delima do vrtoglavih visina: u vreme kada je slikar prodavao sliku neposredno amateru — ljubitelju umetnosti, koji je tako sebi kupovao izvor određenih estetskih doživljaja — cena slika bila je nekoliko desetina ili stotina franaka. Tek kad su slike pretvorene u predmet složene trgovine, cene su se popele na nekoliko desetina i stotina hiljada franaka. Trka za profitom zaista stvara čuda! Umetnička dela kao »najviša duhovna proizvodnja dobija priznanje i *opravdanje* u očima buržuja samo zato što će se predstaviti i lažno prikazati kao neposredni proizvođač materijalnog bogatstva«. ¹⁶

U isto vreme menja se i tip *kolekcionara*: nestaje amater, ljubitelj umetnosti, često i ne naročito bogat, koji skuplja u svom stanu umetnička dela radi vlastitog uživanja u estetičkoj kontemplaciji. Nov

¹⁶ K. Marks, *Teorije o višku vrednosti*, Prosveta, Beograd, 1964.

tip kolekcionara je špekulant: kupuje jeftino, špekuliše, da kasnije proda skupo, kladi se na skok cena dela pojedinih autora, kao da je reč o konjskim trkama. Ima poverenja u ovog ili onog džokeja, tj. trgovca umetničkim delima. Da bi bio uspešan špekulant, mora — u određenim granicama, naravno — da bude i znalac. Studira literaturu o umetnosti kao ekonomski glasnik i berzanske vesti. Kupuje umetnička dela kao papire na berzi: doduše, od slike se ne mogu odsecati kuponi, ali ostaje nada da će cena slike jednog dana ipak skočiti. Srećno kupljena slika, to je ne samo dobro i sigurno uloženi novac, već i obećanje manjeg ili većeg dobitka. Inflacioni pad vrednosti novca pretvorio je umetničke zbirke u trezore dragocene robe prilično konstantne cene, pouzdanije od zlatne podloge. Posedovati umetnička dela, postalo je ne samo sinonim uglednog društvenog položaja, već i solidno uloženi novac. Sa delima stranih majstora trgovalo se još pre svetskog rata. Kada je inflacija povećala potražnju dragog kamena, slika i kipova, u sfere trgovine uvučena su i dela živih umetnika.

Pored kolekcionara-špekulanta, koji će jednog dana prodati deo svoje zbirke ili čitavu kolekciju u dobro aranžiranoj i senzacionalnoj javnoj aukciji, naše doba stvorilo je i drugi tip kolekcionara, kolekcionara-snoba. Kolekcionar-snob, iako definisan odredbom »sine nobilitate«, tj. bez

plemstva i bez plemenitog odnosa prema umetnosti, predstavlja, u stvari, demokrati-zovan tip aristokrata-kolekcionara umetni-čkih dela, osnivača porodičnih i plemićkih galerija i dvorskih biblioteka. Snob pored špekulanta jeste farisej pored javne ptice. On ne špekuliše umetničkim delima (to radi samo u svom civilnom zanimanju); na-protiv — snobizam je u trgovini umetničkim delima često upravo predmet i žrtva špekulacije. Snobizam je plodno tle na kojem rastu fantastične zarade trgovaca umetničkim delima, i nije slučajno da je klasična zemlja trgovine slikama Francuska, a njena glavna filijala Severna Amerika: ni u jednoj zemlji snobizam nema tako duboke korene kao u Francuskoj, gde predstavlja pravu socijalnu pojavu čiji su nosioci aristokratski i rentijerski buržoas-ki slojevi, a takođe i u Sjedinjenim Ame-ričkim Državama, gde predstavlja bolest dama iz odabranog plutokratskog milio-nerskog društva, koje ima samo jedno za-nimanje — da se odmara. Snobizam je ne-kada bio izraz taštog nastojanja najviših građanskih slojeva da se približe i izjedna-če sa aristokratijom. Danas je snobizam moguće definisati kao potrebu za prividom nasuprot realnosti, kao želju da izgledamo drugačiji nego što u stvarnosti jesmo, ili kao podražavanje drugog društvenog sloja, većine ili češće manjine; postoje konzer-vativan snobizam i snobizam koji trči za poslednjom modom, umetnički snobizam,

seksualni, sportski, pacifistički, globtroter-ski, pa čak i revolucionarni, koji naravno odmah izbledi pred desničarskom vladom ili energičnim policijskim funkcionerom.¹⁷ Snobizam koji traga za neobičnim, osobenim, ekskluzivnim, apartnim, upozorio je trgovce slikama da je i na avangardnoj umetnosti moguće zaraditi. U sećanjima trgovca slikama Ambroaza Volara moguće je naći sjajne opise snobizma kolekcionara.¹⁸ Tako, na primer, jedan konzervativni snob, recimo, bankar Pilevil, traži portretistu, i veli Renoaru: »Eto, ja se u slikarstvo ne razumem, a i kada bih se razumeo, obavezuje me položaj: u svom domu moram da imam slike samo najskupljih slikara. Stoga moram da se obratim Bužerou, osim ako se ne pojavi neki još skuplji slikar.« »Veliki amater« bio je i g. Šokar, vlasnik Grands Magasins du Louvre; njegova zbirka slikara barbizonske škole, efekta radi ukrašena još i delima Henera i Mesonijea (onog što je za sto franaka prodavao kvadratni santimetar svojih nalickanih slika), danas se nalazi u Musée de Louvre; taj g. Šokar slavan je po tome što je »... da bi do kraja sačuvao legendu o svojim milionima... tražio da ispred njegove pogrebne povorke nose tada najskuplju sliku...«. Tip modernističkog snoba bio je, na primer, g. de Kamondo, koji je rekao Volaru: »Ne mogu da unesem u svoje

¹⁷ Nino Frank, *Snob*, Bifur, 1930, 5.

¹⁸ Ambroise Volard, *Renoir*.

zbirke dela koja su još uvek sporna. Imam, doduše, jednu Sezanovu sliku, ali pokriven sam: dobio sam svojeručno pismo Kloda Monea, u kojem potvrđuje svojom časnom reči da će ta slika jednog dana postati slavna. To pismo držim u maloj škrinji iza slike, na raspolaganju svima onima koji bi hteli da me prekorevaju zato što u svojoj galeriji držim Sezana.⁽¹⁸⁾ I zbirka g. Isaka de Kamondoa danas je u Luvru: u njoj se nalaze slike od Delakroa, preko impresionista, do Goga i Sezana. Snobovi su »*précieuses ridicules*« i »*précieuses radicales*« današnjeg umetničkog života.

Tamo gde je kolekcionar pretvoren u igrača na berzi umetnosti, ili u snoba, nužno je promenjena i druga tradicionalna figurina umetničke tragikomedije — *mecena*. Maecenas, kako se tradicionalno pominje i verovatno idealizuje u istoriji, bio je znalac, čovek obrazovan i istinski amater, koji je manje ili više izdašno i sa određenom plemenitošću pomagao umetnike i umetnost. Buržoaske mecene, međutim, bolji su poznavaooci vina nego umetnosti — to su većinom opet snobovi koji pretpostavljaju da je razumeti i kritikovati umetnost postalo jedno od »prava čoveka« i zato su uvereni u svoje neotuđivo pravo da ocenjuju umetnost prema svojim zastalim, nestručnim polusentimentalnim i polumetafizičkim shvatanjima umetnosti i lepote. Neki od njih izdržavaju balerine: drugi, manje sebični, plate ponekad dugo-

ve kakvom bankrotiranom umetničkom preduzeću; treći, najzad, poklanjaju portret svoje žene, rad slavnog vajara, mesnom muzeju.

Komercijalizacija umetničkog života degradirala je umetnička dela na robu, kritičare na agente i organizatore reklame, a umetnike često na najamne radnike. Kapitalizmu je pošlo za rukom da i umetničko stvaralaštvo pretvori u »proizvodni rad«, u mašinu koja pravi novac. Doduše, slikarima nisu oduzeli četke, palete i boje, ali slikar kao privatni preduzimač nije mogao da opstane bez ogromnog aparata umetničke proizvodnje i trgovine, koji se nalazi u rukama internacionalno organizovanih kartela kapitalističkih firmi. Slikar je, poput pisca obaveznog izdavačkom koncernu prinuđen da fabrički proizvodi za trgovca koji često više i ne kupuje samo slike, već daje slikaru određenu mesečnu platu, za koju je ovaj dužan da trgovcu preda sve što je naslikao, ali: najmanje toliko i toliko takvih i onakvih slika, do roka predviđenog u ugovoru, recimo, deset mrtvih priroda, deset aktova, dvadeset pejzaža i ko zna koliko grafika za sezonu. Trgovac postaje preduzimač i impresario, umetnička dela proizvode se na njegov zahtev u ateljeima u svrhu dalje proizvodnje kapitala. Umetnik postaje proizvodni radnik, jer je njegov rad od samog početka podređen kapitalu i odvija se u cilju uvećanja kapitala.⁽⁸⁾ Plata umetnika doživljava velike oscilacije, sho-

dno situaciji na berzi umetnosti ili na tržištu knjige, shodno zalihama slika u skladištima trgovaca ili modnim prohtevima publike: velika promenljivost ovih prohteva utiče na rast ili krizu prodaje na tržištu umetnosti. Pored toga, postoje i individualne razlike u nivou plata, već prema tome koliko je određeni umetnik favorit kolekcionara. Jedni rade da bi se održali u životu, a drugi — za luksuznu limuzinu i slugu u livreji. U svetu umetnosti slava može da se pretvori u kapital i da isplaćuje ogromne kamate. Moguće je čak reći da je slava na tržištu umetnosti kapitalizovana i da predstavlja načelo koje omogućava slavnim, omiljenim i pomodnim slikarima, osvedočenim kičerima i bulevarskim piscima da zajednički učestvuju u podeli profita koji sipa zlatno tele trgovine umetnošću.

Komercijalizacija umetničke proizvodnje povećala je prodaju i potrošnju umetnosti. Ali ta velika potrošnja umetnosti, kojom se hvališe današnje društvo, u suštini predstavlja laž, pretvaranje i obmanu. Umetnička dela pretvorena su u pohranjene dragocenosti i u dobro uloženi novac. I kao što je trgovina novcem i uvođenje novca dovelo do falsifikovanja novčanica, tako je i komercijalizacija umetnosti izazvala pojavu u prošlosti gotovo nepoznatu: *falsifikovanje slika* koje je, u današnje vreme, dobilo takve razmere da je uzdrimalo poverenje u jednu od značajnih gra-

na trgovine, kakva je trgovina slikama. Falsifikovanje slika — i to ne samo kopiranje dela starih i umrlih majstora — predstavlja ogavan produkt komercijalizacije. U vreme kada potražnja za umetnošću nije bila tako velika i tako izdiferencirana, proizvodnja samog potrošnog dobra bila je dovoljna. Danas je, međutim, na tržištu umetnosti moguće naći takvo mnoštvo Koroa, da stari majstor ne bi mogao da naslika toliko slika i da je živeo stopedeset godina i slikao trideset slika mesečno. Mnoštvo je Van Goga, Utrila, mnogo sumnjivo restauriranih slika starih majstora, čak i u državnim galerijama — tako da se sada prilikom svake kupovine javlja opravdana sumnja u verodostojnost slike i tako raste nepoverenje koje potkopava trgovinu slikama. Falsifikovanjem umetničkih dela privatno vlasništvo ranjeno je na najosetljivijem i »najuzvišenijem« mestu, a tržište umetnosti ugroženo je ozbiljnom opasnošću. I kao što trgovci slikama potplaćuju kritičare, tako falsifikatori i prekupci falsifikata potplaćuju sada poznavaoce. Tako pored plaćene kritike postoji i plaćena ekspertiza. Zato se danas slike navodno slavnih starih i mladih majstora ispituju hemijski, mikroskopski i rendgenski; očigledno, tu nije reč o istorijskom ili estetičkom interesu, jer bi ipak bilo teško dokazati da kopija, koju od originala nije moguće okom razlikovati, ima manju estetsku vrednost i emocionalnu privlačnost i da

su rendgen i mikroskop sredstva koja treba da nas uvere u estetsku vrednost određenog dela: ali trgovina je trgovina. Ručkopis slikara ispituje se lupom, kao potpis na menici.

Uostalom, i kod onih slika čija je verodostojnost van svake sumnje, o ceni prodaje odlučuje potpis. Danas gotovo da se prodaju potpisi, a ne umetnička dela, te snobovi-kolekcionari kao da prave kolekcije autograma, a ne galerije slika. Na današnjem tržištu umetnosti slika je već sam potpis autora, sa malo boje uokolo. Različiti potpisi imaju različitu cenu: cena prodaje slike, a prema tome i honorar slikara, određuju se prema dimenzijama, prema kvadratnim decimetrima obojenog platna i prema indeksu cena koji odgovara dotičnoj signaturi.

Slike i kipovi pretvoreni su u robu posebne vrste, koja je po svojoj prirodi, među ostalim granama proizvodnje, najbliža proizvodima industrije luksuza — draguljarskim i galanterijskim proizvodima; znači, u *robu koja ima posebnu prirodu i posebnu namenu*. Ekonomska osobenost prometa umetnosti i trgovine umetničkim delima leži u činjenici da umetnička dela predstavljaju unikate, u suštini nezamenljive i neponovljive, koji ne mogu ili bar ne bi trebalo da budu proizvođeni masovno i u serijama. Bilo koji zanatlija može da radi osam časova dnevno: slikar, koji je danas naslikao izvanredno delo, nije uvek

u stanju da sutra ponovo slika.¹⁹ Umetnička dela realizuju se na tržištu zato jer mogu da budu, zahvaljujući svojim jedinstvenim osobinama, ne samo predmet ulaganja novca, već i hrana snobizma, manifestacija ukusa, luksuza, opredeljenja i društvenog položaja vlasnika. Mesto i uloga *luksuza* u savremenom društvu zauzimaju značajno mesto u sociologiji modernog kolekcionarstva. Različite vrste luksuza uvek uspostavljaju određene odnose sa odgovarajućim sistemima proizvodnje i primerene su formama akumulacije bogatstva u pojedinim razdobljima društvenog razvoja. Feudalno doba, na primer, upoznalo je najkolosalniji luksuz, jer plemstvo nije koristilo dobit za proširenje proizvodnje, već za povećanje lične potrošnje i udobnosti. U kapitalizmu, međutim, deo viška vrednosti određen za ličnu potrošnju, iako fantastično visok, ipak je daleko manji od dela dobiti određenog za proširenje proizvodnje. Buržoazija ubraja umetnost u svoj luksuz i »na izvesnoj visini razvitka izvestan konvencionalan stepen rasipništva, koji je u isto vreme i pokazivanje bogatstva a otud i sredstvo za kredit, postaje poslovnom nužnošću po 'nesrećnog' kapitalistu. Luksuz ulazi u reprezentacione troškove kapitala... I mada stoga kapitalistovo rasipništvo... uvek krije najpogodnije tvrdičenje i najsitničaviji račun, ipak njegovo rasipništvo raste sa njegovom

¹⁹ André Breton, *Intelektualni práce a kapitál. Point de Jour, Doba*, 1934, 5.

akumulacijom, a da jedno drugom ne mora biti na uštrb.» (K. Marks, *Kapital*)

Ako o umetničkom delu govorimo kao o posebnoj vrsti robe, moramo u tom slučaju uvesti, pored kategorije upotrebne i prodajne vrednosti, kategoriju *praetium affectionis*. Umetničko delo je u razdoblju kapitalizma pretvoreno u sredstvo zabave, raskoši, ukrasa i odmora, u izraz suviška, lakomislenosti, hvalisanja i čega god hoćete. U režimu privatnog vlasništva umetnik proizvodi dela za tržište, a da bi živeo, potreban mu je kupac. Tako se umetnik odjednom našao pod vlašću male privilegovane manjine, rentijerske buržoazije, koja skuplja umetnost. Ako hoće da joj prodaje svoja dela, umetnik mora da bude poslušan i da uvažava njen ukus i njene predrasude; inače, slobodan je da sirotuje a možda i umre od gladi. Neizmerno pelješan od posrednika, izdavača, trgovaca i impresarija, umetnik se očajnički bori da pobegne od bede i poniženja, ili se prostiuiše i pretvara u klovna bogataša. Na vašaru umetnosti snobizam obogaćenih skorojevića vodi glavnu reč, a izložbe, otvarane govorima oficijelnih političara, predstavljaju modne revije i gala salonske događaje, lažni sjaj iznad duhovne a ponekad i materijalne bede estetičkih kurtizana — što su zapravo postali mnogi »uspešni« umetnici.

Ako je ekonomska osobenost umetničkih proizvoda okolnost da su nezamenljivi

i neponovljivi unikati, ako u njihovom vrednovanju veliku ulogu igra kategorija *prae-tium affectionis*, to nikako ne umanjuje činjenicu da je tek kvantitativan razvoj umetničkog prometa i trgovine stvorio današnje »ekonomske cene« slika i kipova. Tržišne cene umetničkih dela ne moraju biti u srazmeri sa njihovim estetskim i poetskim kvalitetima, koje ipak nije moguće meriti zveckanjem moneta. Na tržištu umetnosti visinu cena određuje renome određenog umetnika, koji ne mora da bude primeren estetskim kvalitetima njegovog stvaralaštva, jer može da bude veštački stvoren, zahvaljujući rafiniranoj propagandi, a u današnje vreme postalo je gotovo pravilo da se visina cene i popularnost živog umetnika nalaze u raskoraku sa vrednošću njegovog stvaralaštva. Ako se danas slike avangarde s kraja veka, tj. slike francuskih impresionista plaćaju ogromnim svotama, to izvesno nije posledica njihovih likovnih kvaliteta, neosporno izvanrednih, već činjenice da je te slike na vreme prihvatio inteligentni trgovac, koji je razumeo genijalnost ovih slikara i bio dovoljno mudar da napravi zalihe njihovih proizvoda, da bi ih kasnije, u skladu sa ritmom vešte propagande, izneo na tržište i u promet. Ako je već jednom uspelo uvođenje neoficijelne, opozicione i avangardne umetnosti na tržište, gde su dela modernih umetnika ranije generacije, kupljena za nekoliko stotina franaka, prodavana po vrtoglavo viso-

kim cenama, pokazalo se da nema razloga za nevericu da bi i savremena avangarda, koju konzervativna publika smatra za šašavu, mogla naći put u salone buržoaskih kupaca i u oficijelne galerije, po cenu impozantnih iznosa, ako bi, naravno, prethodno bila odgovarajuće izložena i propagirana u pariskoj Rue de la Boétie. Razvoj umetničkog tržišta danas je ostvario takvu moć da trgovci mogu energično da utiču, ne samo na proizvodnju slika — ako neki slikar, vezan ugovorom, ostvari jednom uspeh sa slikama predela pod snegom ili ženskim poluaktom, biće prinuđen, da bi sačuvao blagonaklonost trgovca slikama, da do zgađenosti fabrikuje zimske pejzaže i različite poze golišavih modela — već i da diriguju potražnjom publike i nametnu ljudima (koji su nameravali da kupe limunadni kič) i više ili manje značajna dela avangarde. U međunarodnom središtu umetničke trgovine, u Parizu, 1932. godine živelo je oko 20000 slikara svih narodnosti i rasa, i oko 500 trgovaca slikama, ne računajući brojne komisionare, agente, kritičare i aukcionare. Ako samo pomislimo kako obimnu industriju slikarskih potreba i koliko štamparija zapošljava međunarodni umetnički promet, videćemo da je »produktivnost«
lepote danas izuzetno razvijena.

Na ovako razvijenom umetničkom tržištu, građanstvo osvaja i one umetničke vrednosti koje su stvorene izvan sfere oficijelne ideologije ili u opoziciji prema njoj.

Umetnik je prinuđen da traži kupca, a buržoazija ume da prisvaja i ona umetnička dela koja su izrasla u vatri buntovne anti-buržoaske mržnje, čim na tržištu umetnosti nastane situacija u kojoj je i takva dela moguće dobro unovčiti. Oficijelni žurnalisti tada se ne gade ni najružnijih falsifikata: oni su umeli da proglase Bodlera i Remboa za katolike, a kod nas Volkera za svenarodnog pesnika. I tako se na umetničkom tržištu, pored dela napravljenih za to tržište, tj. dela koja uvažavaju ukus, sklonosti i ideološke interese buržoazije, pojavljuju i dela stvorena kao samosvrhovita, dela koja ne vode računa o situaciji na tržištu umetnosti i koja su uperena protiv buržoaske ideologije i ukusa, a koja, najzad, ipak nalaze put u kolekcije snobova i špekulanata. Liberalizam građanina kupca ne da se lako zastrašiti ako je na pomolu mogućnost uspešne špekulacije. Posle komercijalnog uspeha impresionista, ostvarenog nekoliko decenija posle osnivanja samog pravca, sada se, ne bez razloga, računa na komercijalni uspeh kubista, apstraktnih slikara i nadrealista. Trgovački uspeh avangarde postao je prava zaraza koja ponekad korumpira pojedine avangardne umetnike. Danas je, uprkos pada cena, izazvanog aktuelnom ekonomskom depresijom, stanje na tržištu umetnosti takvo, da bi se gotovo svaki komercijalizovani moderan umetnik prezrivo nasmejao ako bi mu neko za njegova platna ponudio cenu

sa kojom su, krajem prošlog veka, bili zadovoljni osnivači impresionizma. Na tržištu umetnosti danas se ne prodaju samo slike, već i umetnici. Umetničko stvaralaštvo našlo se u posedu koristoljubivih interesa špekulanata-amatera, koji ne samo da uspevaju da nametnu svoj nekultivisani ukus, već i da izazovu korupciju i izdaju umetnika.

Moć komercijalizacije umetničkog prometa danas je tako velika da je čak i industrija, koja proizvodi predmete za svakodnevnu upotrebu, uvidela da će tržišna cena i mogućnost prodaje njenih proizvoda porasti ako ove upotrebne predmete zaštititi znakom umetnosti i iznese na umetničko tržište. Tako je stvorena i »moderna umetnička industrija«, čija je najtipičnija organizacija Werkbund u nemačkom Rajhu, koja sistematski iskorišćava umetnički rad u borbi za osvajanje tržišta i povišenje eksporta nemačke industrije.

Slobodnu umetnost, koja je po svojoj prirodi *dar*, buržoazija je pretvorila u predmet trgovine, u pomodnu robu za prodaju. Na tržištu umetnosti, umetnost koja je htela da bude umetnost radi umetnosti pretvorena je u umetnost koja se prodaje za novac. Komercijalna i izdavačka špekulacija sterilizuje revolt umetnika i pretvara umetničko delo, u početku buntovni šamar društvenom ukusu, osećanju za lepo i oficijelnoj ideologiji, u bezopasan i neutralizovan proizvod. Umetnici su bespomo-

ćni, oni to ne mogu da spreče. U kritiku i vrednovanje umetnosti tržište je uvelo merila koja su mu bila neophodna za povećanje prode, a iza pojmova »talent«, »virtuoznost«, »originalnost« i dr., prećutkivana je socijalna uloga kojoj taj »talent«, »virtuoznost« i »originalnost« služe, pa čak i to da avangardna umetnost, sa dobrim razlozima, koristi prednosti demokratskog liberalizma koji vlada u prometu umetnošću i knjigama i koji dozvoljava da se na tržištu pojave kako opozicione tako i (doduše, daleko češće) reakcionarne i konformističke knjige i slike, navodno zato jer su — bez obzira na svoj konformistički ili nonkonformistički karakter — ispoljavanje i rezultat talenta, virtuoznosti i originalnosti.

U komercijalizaciji, ciničnoj korupciji i obespravljenosti umetnosti, manifestuje se neprijateljstvo kapitalizma prema istinski slobodnim vrednostima poezije. Proizvodnja umetnosti za tržište, kapitalistička veletrgovina umetnošću, ekstraprofiti trgovaca i izdavačkih koncerna, prostitucija ili gladovanje umetnika na mansardama i u ateljeima — eto otvorenih rana buržoaske umetničke kulture.

»Najzad je došlo vreme kad je sve što su ljudi dosad smatrali kao neotuđivo, postalo predmet razmene, krčmljenja i moglo se otuđivati. To je vreme kad su čak i stvari koje su dosad bivale u saobraćaju ali nikad razmenjivane, davane, ali nikad

prodavane, sticane, ali nikad kupovane: vrlina, ljubav, uverenje, znanje, savest itd. — kad je jednom reči sve postalo predmet trgovine. To je vreme opšte korupcije, sveopšte prodajnosti, ili, da upotrebim ekonomski izraz, vreme u kome se svaki predmet, bio fizički bio moralni, donosi na tržište kao trgovinska vrednost, da bi tamo bio ocenjen po pravoj svojoj vrednosti.» (K. Marks, *Beda filosofije*)

Promena odnosa umetnosti i društva, u razdoblju zrelog kapitalizma i njegovog nazadovanja, odlikuje se ne samo uvođenjem slobode umetnosti na slobodnom tržištu, već i nestankom stilskog poretka. *Nestanak stila* predstavlja, u XIX i XX veku, pojavu koja ima složene ideološke i tehnološke uzroke i duboke korene u kapitalističkoj ekonomiji, koji se u okviru ove studije — ne mogu svi izložiti. Pod nestankom stila u razdoblju kapitalizma razumemo pojavu da više ne postoji univerzalno stilsko jedinstvo, već da se, tokom brzog smenjivanja sredstava izražavanja i umetničkih postupaka, tzv. »izama«, uporedo i suprotstavljene razvijaju dve vrste, dva suprotna, neprijateljska sveta umetnosti, različite socijalne i ideološke sadržine. Naravno, u svim stilskim razdobljima, od antike do baroka, postojale su dve umetnosti, i bilo bi netačno kada bismo tvrdili da je svako razdoblje uvek stvaralo samo jedan određen stil. Vekovi gotike odlikuju se najvećom stilskom uniformnošću, a gotska

katedrala, najveće herojsko delo zapadne građevinarske umetnosti, predstavlja ostvareno Gesamtkunstwerk, svrhovito i sintetičko jedinstvo likovnih umetnosti.

Svaka epoha u istoriji društva i svaka društvena formacija razlikuju se po ukupnoj sumi obeležja, karakterističnih samo za svako od njih posebno. U svakoj društvenoj strukturi, međutim, dejstvuju suprotne sile, neprijateljske klase. Stil svakog razdoblja zajednički je za sve postojeće socijalne klase, ali se unutar ovog jedinstva diferencira upravo prema klasama, i tako igra značajnu ulogu i u njihovoj međusobnoj borbi. Stil određenog razdoblja predstavlja jedan od izraza ideologije vladajuće klase — zapravo jeste stil vladajuće klase i njoj savezničkih slojeva inteligencije i umetnika.²⁰ Vladajuća ideologija i vladajući stil određenog doba nisu, međutim, jedina ideologija i jedini stilski poređak određenog doba: oni postaju opšta

²⁰ »Misli vladajuće klase su vladajuće misli u svakoj eposi, tj. klasa koja je vladajuća *materijalna* sila društva istovremeno je njegova vladajuća *duhovna* sila. Klasa koja raspolaže sredstvima materijalne proizvodnje samim tim ujedno raspolaže sredstvima duhovne proizvodnje, tako da su joj time ujedno potčinjene prosečno misli onih koji su lišeni sredstava duhovne proizvodnje. Vladajuće misli nisu ništa više do idealni izraz vladajućih materijalnih odnosa, vladajući materijalni odnosi shvaćeni kao misli; dakle, odnosi koji jednu klasu i čine vladajućom, dakle, misli njene vladavine. Individue koje sačinjavaju vladajuću klasu imaju, između ostalog, i svest i stoga misle; ukoliko one, dakle, kao klasa vladaju i određuju s kraja na kraj celu jednu istorijsku epohu, razume se samo sobom da one to čine na svekolikom svom domaćaju, pa tako vladaju, između ostalog, i kao misleća bića, kao proizvođači misli, regulišu proizvodnju i raspodelu misli svoga vremena; da su, dakle, njihove misli vladajuće misli epohe.« (K. Marks, F. Engels, *Nemačka ideologija*, Kultura, Beograd, 1964).

ideologija i opšti poredak u onoj meri u kojoj su uspeli da potčine sebi ideologije drugih socijalnih grupa i klasa. Ideologija vladajuće klase stvara opšti stil određene epohe tamo gde prodiere i u ideologiju drugih klasa, gde je nametnuta i potlačenim klasama. Budući da ni u jednoj društvenoj strukturi klase nisu odvojene kineskim zidom, niti se igraju ćorave bake, već se sukobljavaju u borbi, razumljivo je da dolazi do uzajamnih uticaja klasnih ideologija, a tako i do slučajeva međusobnog prožimanja stilova. Događa se, takođe, da ideologija i stil potlačene klase snažno utiču na stil vladajuće klase: vladajuća kultura ili prima od opozicione ideologije samo određene atomizovane elemente, a u celini zadržava staru osnovu, ili se pod revolucionarnim uticajima suštinski menja, i tada ideolozi vladajuće klase prenose svoje stvaralaštvo u tabor nove klase u usponu. »Postojanje revolucionarnih misli u određenoj eposi pretpostavlja već postojanje izvesne revolucionarne klase.« (K. Marks, F. Engels, *Nemačka ideologija*)

Vladajuća klasa vlada kulturom, ali je sama direktno ne stvara. Kao što materijalnu kulturu proizvodi radnička klasa, tako tanane forme duhovne kulture stvaraju stručnjaci, intelektualci, koji čine posebnu grupu koja nema moć i koja je na različitim stepenicama društvene lestvice različito zavisna od vladajuće klase. Iz nasiova svoje moći, vladajuća klasa nameće naro-

du, posredstvom škola, štampe, proslava, pozorišta i predikaonica one ideje i moralne vrednosti za koje je zainteresovana, i tako su »misli vladajuće klase vladajuće misli u svakoj eposi«.⁽²⁰⁾ Buržoazija priznaje za kulturu samo ono što isključivo i monopolistički poseduje i što narodu nije dostupno.

U prekapitalističkim epohama postojale su dve umetnosti, koje nisu isključivale više ili manje jasno stilsko jedinstvo i uniformnost. U srednjem veku, to je bila umetnost vladajuće klase, oficijelna umetnost svetovnog i crkvenog plemstva i gospodarevog dvora, a umetnost potlačenih slojeva, skromna narodna umetnost, bila je uglavnom pasivni odbljesak vladajuće umetnosti, niže kulturno dobro, umetnost koja od vladajuće umetnosti preuzima sadržinu i formu, temu (najčešće religioznu) i stilska sredstva. Narodna umetnost je, čak i tamo gde nije bila zarobljena crkvenom temom i gde je možda i imala buntovan i hajdučki prizvuk, bila po pravilu u vlasti pojednostavljenih sredstava vladajućeg stila.

U razdoblju modernog kapitalizma, postojanje dve umetnosti, vladajuće i opozicione, dobija, međutim, sasvim drukčiji karakter: suprotnost postaje tako oštra da razbija stilsko jedinstvo. Vek kapitalističkog industrijalizma doveo je postepeno do masovnog *nestanka narodnog umetničkog stvaralaštva*. U civilizovanim zemljama da-

nas više nije moguće, pronaći kutak tako zabačen, u kome bi stara narodna umetnost mogla da živi punim i svežim životom, a da ne bude potisnuta šarenim štamparskim i fabričkim importom iz gradova. U prošlosti, tvorac i nosilac narodne umetnosti bio je seljak. Danas, moderni proletarijat čini sloj naroda koji nije stvorio i nije ni mogao da stvori samosvojnu i razvijenu narodnu umetnost. Društveni i kulturni uslovi kapitalističke epohe, uz klasni monopol obrazovanja i specijalizaciju umetničke proizvodnje, isključuju svaku mogućnost bilo kakvog narodnog i laičkog umetničkog stvaralaštva.²¹ Savremeni proletarijat, odvojen od sela i prirode, čvrsto vezan za dimljive fabrike i prljave mašine, sa masovnim prenoćištem u bednim radničkim kasarnama, osuđen na najsivlji život, umor i demoralizaciju, bio je primoran da u pustoši svog rađanja (pravu jezu izaziva čitanje knjige F. Engelsa *Položaj radničke klase u Engleskoj*, napisane 1845. godine, u kojoj autor opisuje činjenice, život i psihologiju proletera u ranom razdoblju modernog industrijalizma, ili pak čitanje Ovenovih knjiga o istoj temi), u dubini duše, sahrani sve uspomene na narodnu poeziju sela i bude pretvoren, kroz bedu poniženja i otuđenja, u nov tip čoveka (u kulturnom pogledu — tabula rasa) kome

²¹ •Isključiva koncentracija umetničkog talenta u pojedincima i s tim u vezi njegova prigušenost u širokoj masi jeste posledica podele rada. (K. Marks, F. Engels, *Nemačka ideologija*, Kultura, Beograd, 1964).

u kapitalizmu nije suđeno da bude proizvođač niti potrošač umetnosti.

Sve do XIX veka svaki je stil, kao stil određenog razdoblja i društvene strukture, diktiran ideologijom odgovarajuće vladajuće klase, bio zajednički svim klasama i slojevima tog društva, ali ipak, u okviru postojećeg jedinstva, razuđen od pompe palata do »najskromnije umetnosti«, do produkata folklora grada i sela. Specifična odlika buržoaskog veka jeste nestanak takvog stilskog jedinstva i ove sekundarne narodne umetnosti. U razdoblju kapitalizma traju dva različita sveta kulture, postavljeni jedan iznad drugog: niži, koji predstavlja potkulturu i nuskulturu za narod i viši, koji u doba procvata kapitalizma (sa izuzetkom nekih oblasti duhovne produkcije, kao npr. poezije i umetnosti) predstavlja istinsku kulturu, koju u vreme fašizma takođe spaljuju na lomačama, ne bi li se tako otvorio prostor za duboko reakcionarne i mračne predrasude. *Sistem dvaju ravni kulture* i shodno njima i *dvaju ravni umetničkog stvaralaštva*, paralelnih nizova luksuznih i narodnih proizvoda, preuzeo je kapitalizam od feudalizma. Posle nestanka narodne umetnosti, produkcija buržoaske umetnosti razvija se u dve odvojene ravni: buržoaska umetnost (zapravo: neumetnost) za buržoaziju, a ispod nje, buržoaska umetnost (zapravo: pseudoumetnost i podumetnost) za narod. Dvostrukost ravni stvaralaštva dolazi umesto nekadašnje dve umetnosti, tj.

zamenjuje dualizam oficijelne i narodne umetnosti koja, iako zavisna od oficijelne umetnosti, ipak predstavlja proizvod samostalno nastao u narodu. Posle nestanka jedinstvenog stila, u buržoasko doba se pojavljuje, kako dvojstvo ravni umetničkog stvaralaštva, tako i drugačija vrsta dualizma u umetnosti, tj. antagonizam oficijelne i opozicione umetnosti.

Stil koji zovemo *romantizam*, predstavlja istovremeno poslednji stil u tradicionalnom značenju tog pojma, kao i početak dubokog raskida koji, ne samo da likvidira dosadašnje stilsko jedinstvo, već ruši stil uopšte. Romantizam, kao poslednji jedinstven i, uprkos vlastitoj izdiferenciranosti, uniforman stil, predstavlja, pre svega, i to u formi u kojoj ga uzdiže i slavi građanska literarna istorija, stil vladajuće klase. Romantizam kao stil razdoblja i oficijelne moći, u Francuskoj je zapravo stil burbonske restauracije, plod sa stabla kontrarevolucionarne i aristokratske emigracije. Vladajući romantizam diferencira se, naročito u periodu julskog kraljevstva Luja Filipa, shodno tome koji društveni sloj ili koji pisci, pripadnici određene klase, razvijaju u svom delu ovaj stil doba. U vreme simbolizovano sutonom restauracije i zaštitnim kišobranom julskog kraljevstva, razvijaju se tri vrste romantizma: 1. *Reakcionarni romantizam*, ultramontanski, konzervativan, romantizam oca Šatobrija-

na; 2. *Liberalni romantizam*, napredno buržoaski i sitnoburžoaski, romantizam Benžamena Konstana, Stendala, Viktora Igoa i Delakroa; to je bio romantizam koji se hvalisao da je »pesničkom rečniku nasadio frigijsku kapu« i čiju je definiciju dao Viktor Igo u »Predgovoru Kromvelu«, izjavivši da je romantizam liberalizam u literaturi; 3. Konačno, *crni romantizam, revolucionarni romantizam pobune*, agresivan i fronderski »genre maudit« na čijem početku stoje pesnici koje Žorž Brand, u svojim *Glavnim strujama literature XIX veka*, uključuje u poglavlje »nepoznatih i zaboravljenih«, kasnije nazvanih »poètes maudits«; ova treća, revolucionarna struja romantizma postala je sudbina čitave nove poezije i stvorila lozu koja ide od Borela do Bretona, od Domijea do Maksa Ernsta. Diferencijacija i raslojavanje romantizma na tri struje nije statična i petrifikovana; različite socijalne tendencije romantizma nisu paralelne, već se suprotstavljaju, sukobljavaju, a takođe i utiču jedna na drugu, a negde se i presecaju, i u tom procesu se menjaju, razvijaju, nazaduju ili desertiraju pojedini autori, tako da demarkaciona linija kojom danas u našoj shemi razgraničavamo tri glavne struje romantizma na desnicu, centar i levicu, nema, u stvarnosti — isto kao i demarkaciona linija kojom razdvajamo suprotstavljene oblasti današnje umetnosti (i neumetnosti) — fiksni i okamenjeni karakter.

U onim sferama romantizma koje su se odvojile od oficijelne ideologije, znači na njegovom revolucionarnom krilu koje je u znatnoj meri bilo prožeto jakobinskim tradicijama ili furijeovskim i sensimonskim snovima, zbivalo se odumiranje nasleđenih poetskih i estetičkih koncepcija, bila je negirana didaktična poezija sa tezom, i rađale su se klice novih pesničkih iluminacija, udaljenih od dotadašnjih literarnih i umetničkih postupaka. Od ovog buntovnog romantizma moguće je povući logičnu liniju do današnje avantgarde; loza savremene umetnosti, čije smo predstavnike naveli na samom početku ove studije, imenima koja označavaju vrhunce poetskog stvaralaštva buržoaske epohe, jeste loza one »druge umetnosti«, opozicione, antiburžoaske umetnosti, loza permanentne revolucije umetnosti za razliku od oficijelne buržoaske umetnosti (zapravo: neumetnosti) koju reprezentuju akademizam i komercijalni kič.

Duboka diferencijacija u okviru romantizma predstavlja klicu dualizma umetnosti u buržoaskoj epohi. Ubuduće, postojaće dva oštro suprotstavljena sveta umetnosti: *poetae laureati* i *prokleti pesnici*, *akademizam* i *moderna*, *bulevar* i *avantgarda*, oficijelna neumetnost i revolucionarna umetnost. Sukob i suprotnost ova dva sveta umetnosti srušiće, ubuduće, i onemogućiti postojanje stilskog jedinstva. Protiv nastu-

pajućeg revolucionarnog romantizma stajanje oficijelni parnasizam, protiv simbolizma naturalizam, protiv kubizma neoklasicizam protiv nadrealizma populizam i neonaturalizam: protiv revolta — akademizam, protiv poezije — kič.

U kapitalizmu postoje suprotstavljene *dve umetnosti*, umetnost i neumetnost, avangardno i oficijelno stvaralaštvo. U okviru oficijelne, buržoaske umetnosti moguće je razlikovati dve (ili tri) vrste umetničke produkcije, koje imaju različitu prirodu i različite svrhe. Umetnost koja je, u vreme razvijenog kapitalizma i imperijalizma, pretvorena u artikl trgovine, artikl naročite vrste, u predmet trgovine, špekulacije i lažiranja, za sve to vreme nije prestajala (bar ne uvek i ne sasvim) da bude ono što je oficijelna umetnost uvek bila u ranijim pretkapitalističkim i rano kapitalističkim vremenima, tj. ideološka bojna truba, kazalo vladajućeg morala i tumač političkih interesa. Buržoaska kultura stvorila je za sebe dve vrste umetnosti:

1. *Komornu umetnost*, bez teze, netaendencioznu, nedidaktičnu, nemoralizatorsku i čak nemoralnu, epikurejsku, intimnu, zabavnu i frivolnu umetnost privatne emocionalnosti, bez apostolata, umetnost kao »čisto estetsku« manifestaciju, tzv. čistu i slobodnu umetnost za radost čula, takođe nazivanu i »umetnost radi umetnosti«: to je buržoaski novum, i u takvoj buržoaskoj umetnosti javljaju se teme bez ikakve le-

gende, literarne motivacije i idejne sadržine, kao npr. mrtva priroda, akt i pejzaž; ova umetnost, proizvedena sredstvima slike-table i kabinetskog kipa, preovlađuje na tržištu umetnosti; to je ona komercijalizovana, eklektička i salonska umetnost, *buržoaska umetnost za buržoaziju*, dekoracija salona, trpezarija i spavaćih soba.

2. *Akademsku umetnost*, u kojoj je buržoazija zapravo preuzela, preocenila i prilagodila svojim interesima staru vesničku, propagandnu, tendencioznu, pripovednu i literarno sadržajnu umetnost, čiji je prototip crkveno slikarstvo. U razdoblju ranog kapitalizma ovakvo slikarstvo svojom namenom i dotacijom predstavlja umetnost dvora i države. Buržoazija je religiozne slike zamenila istorijskim slikama bitaka, raznih alegorija, ukratko, umetnošću nacionalističke fraze, koja ne predstavlja samo privlačnu reprezentaciju već i oružje reakcionarne klase u kulturnoj i političkoj borbi. To je ona borbena umetnost o kojoj danas urla fašizam. Osnivač ovakvog slikarstva bio je oficijelni majstor francuske revolucije i napoleonskog carstva, Luj David, koji je obukao aktuelnost u rimski kostim i predstavljao uzor dvorskog, oficijelnog i servilnog umetnika najgrađanskije banalnosti, a patroni ove akademske umetnosti su Mekart, Oras Verne, Mesonije, Brožik, Hinais, Anton Verner, Rjepin, Grabar, Brodski, La Gandara, Bužero, Karol Diran, Boldini i Muhina *Slovenska epopeja*

Duhovni nivo ove umetnosti sjajno karakteriše priznanje Orasa Vernea: »Nemam ideja, niti sistema, slikam što je moguće vernije ono što vidim, ne mislim o jučerašnjici i prilagođavam se događajima. Tako sam zaradio milione i živeo sam odlično«. ²⁷

Ova »velika«, monumentalna, javna umetnost, proverena policijskom službom, ima zadatak da sprovodi apoteozu postojećeg društvenog i moralnog poretka, da podupire ideje i snage koje su socijalno konzervativne, da glorifikuje građansku porodicu, moral, građanske dužnosti, patriotizam, armiju, pravosuđe, ustav, policiju i crkvu. Tradicija, svetost umetnosti, idealizam, to su svesna oruđa akademizma, pomoću kojih buržoazija ratuje protiv sila koje se bore za kulturni i socijalni napredak. Ova umetnost, obučena u akademsku togu, koja govori sve otrcanijim renesansnim jezikom, predstavlja — više nego predmet trgovine — stvar reprezentacije vladajuće klase kao celine, stvar oficijelne kulture i države, monumentalnost, koja jača samosvest vladajuće klase i imponuje potlačenim klasama: to nije umetnost za tržište, jer već dobija od država i oficijelnih institucija nagrade, odlikovanja i medalje, a njeni autori bakšiše, stipendije, kabinete i sinekure, zato jer daju kapitalu i vlasti sveti oreol, jer slave marljivost, štedljivost, apstinenciju, požrtvovanje, domovinu, veru, nadu, vojsku. Ova najreak-

²⁷ Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso. Trois Etudes sur la sociologie de l'art.*

cionarnija umetnost, koju je buržoazija preuzela od feudalaca a još više od katoličke crkve, najomiljenija je kod pripadnika malograđanskih masa. Ona predstavlja estetički ideal najkonzervativnijih komponenti buržoazije, a još više ideal zaostalih, potlačenih malograđanštinom inficiranih slojeva naroda. To je *buržoaska umetnost*, ne za buržoaziju već, pre svega, *za narod*. I ona je »opijum naroda«, kao i religija. Uostalom, i ateistička i volterovska buržoazija želela je da narod sačuva veru u boga. To su circenses buržoaske umetničke kulture...

Sa apsolutnim porastom viška vrednosti podiže kapitalizam i visinu dotacije za neproduktivne oblasti, znači i za akademsku umetnost. Danas, u vreme ekonomske depresije i nazatka, kapitalizam ima mnogo razloga da štedi na nauci i umetnosti i da precrtava stavke za kulturu u državnim predračunima. Doduše, i u vreme pada podele viška vrednosti, buržoazija koja ne štedi na izdacima, za određene neproduktivne oblasti, kao što su npr. crkva, policija, luksuz, slava, bezbednost, ili, u samoj ekonomskoj sferi, reklama i propaganda, ipak je spremna da subvencionise onu umetnost koja joj obavlja odbrambenu, bezbednosnu i propagandnu službu. Kao što je epoha imperijalizma u sferi proizvodnje i distribucije, u kojoj investicije u reklamu odnose ogromne sume, u okviru pojedinih industrijskih i trgovačkih kalkula-

cija, stvorila za sebe novu oblast umetnosti, tzv. »umetnost reklame« (Werbekunst) — pretvarajući ikonu u ulični plakat — tako je i u političkoj i ideološkoj sferi buržoazija spremna da dobro plati umetnost koja afišira ili maskira njene klasne interese, i daje svojim Gebelsima na raspolaganje odgovarajuća finansijska sredstva.

Obe vrste oficijelne umetnosti — neumetnosti, tj. kako komercijalizovana komorna i privatna umetnost, tako i javna umetnost, strašilo akademizma, postoje još i u drugim, nižim, masovnim, i trivijalizovanim formama podumetnosti i podliterature, tj. u formi *narodnog kiča* i *kiča za narod*. Uostalom, i u svojim višim, oficijelnim formama, sadrži buržoaska komorna i akademska umetnost — neumetnost u sebi elemente kiča, jer se upravo u »visokoj« buržoaskoj umetnosti, moćna kultura, nasleđena iz renesanse, povlači pred pritiskom komercijalizacije i oficijelizacije u tolikoj meri da je kvantitet neumetničkih elemenata: dopadljivost koja privlači trgovce, ili blagoglagoljivost koja harangira građane i uzdiže postojeći poredak, izrastao do mere u kojoj se menja u kvalitet i pretvara umetnost u neumetnost, u službu javnosti, u parolu »naša mušterija — naš gospodar« ili, u poslednje vreme, u glasnogovornik fašističke ideologije. Granica između oficijelne neumetnosti i vulgarne

podumetnosti sve je neodređenija. Ova umetnost pretvara se u potpun kič tamo gde se kao duboko klonulo kulturno dobro daje narodu u obliku najsurovije trivijalizacije. Ovaj narodni kič, preporučen nekultivisanim slojevima naroda, predstavlja ili otrcanu i ustajalu umetnost koja je nekad bila salonska, ili robu petnaeste klase, šarenu lažu i kalendar, najjadniju zabavu koja treba da zadrži narod u religioznoj, nacionalističkoj, militarističkoj ili moralnoj hipnozi i jača konzervativne elemente u narodnoj a često i u proleterskoj psihoideologiji. Funkcija narodne podumetnosti slična je funkciji opšteg i obaveznog obrazovanja, koja takođe predstavlja kulturnu neuhranjenost i namerno održavanje naroda u granicama željenog odsustva svesti. Naravno, isto kao što krivotvorena novčanica govori da negde mora postojati i pravi novac, tako i sentimentalni kič, tj. krivotvoren lirizam, budi nesvesnu slutnju da negde postoji i čista lirska poezija. Odumiranje stare narodne umetnosti i narodnog poetskog stvaralaštva u uslovima modernog kapitalizma, takođe predstavlja jedan od uzroka današnje inflacije kiča za narod, koji predstavlja najbrutalniju uvredu koju je buržoazija mogla da baci narodu u lice. Tamo gde je narod otrgnut iz otupelosti, te razaze buržoaske ili sitnoburžoaske kulture, pokazuje se da ima daleko višu estetičku prijemčivost nego buržoazija, klasa u suštini neestetička.

Takođe, često se događa da je ono što se umetnički nepismenim slojevima naroda i radništva servira pod oznakom »proleterska umetnost, ili čak i »socijalistički realizam«, ne predstavlja ništa drugo nego isti buržoaski kalendarski i šareni kič za »služavke«, otpadak malograđanske pseudokulture.

Do nestanka narodne umetnosti, kompenzovane žalosnom nadoknadom — narodnim kičem, došlo je usled krajnje specijalizacije umetnosti i umetnika; »koncentracija umetničkog talenta u pojedincima i, s tim u vezi, njegove prigušenosti u širokoj masi jeste posledica podele rada«.⁽²¹⁾ Tek u razvijenom socijalizmu, u besklasnom društvu, posle ukidanja podele rada i savladavanja suprotnosti između duhovnog i fizičkog rada, posle nestajanja ostataka kapitalizma, iz svesti ljudi će otpasti »...potčinjavanje umetnika lokalnoj i nacionalnoj ograničenosti, koja u celosti potiče iz podele rada, i otpada podređivanje individue jednoj određenoj umetnosti, tako da je ona isključivo slikar, vajar itd., a već naziv dovoljno izražava ograničenost njenog profesionalnog razvitka i njenu zavisnost od podele rada. U komunističkom društvu nema slikara, već samo ljudi, koji, između ostalog, i slikaju... , dok u komunističkom društvu, u kojem svak ne da ima isključivo samo jedan krug delatnosti već se može izgraditi u kojoj god hoće grani delatnosti, društvo upravlja opštom

proizvodnjom i baš time mi omogućuje da danas radim ovo, a sutra ono, ujutru da lovim, popodne da ribarim, uveče da stočarim, posle večere da kritikujem, po moje zadovoljstvu, a da zato ne postanem lovac, ribar, pastir ili kritičar.» (K. Marks i F. Engels, *Nemačka ideologija*)

Ove Marksove i Engelsove reči prikazuju situaciju, u kojoj će u »istinskom carstvu slobode«, kada mašina zameni fizički rad i kad bude ostvareno »pravo čoveka na lenjost«, kulturno i pesničko stvaralaštvo postati samosvrhovito i osvojiti sasvim nove forme i načine izražavanja, o kojima danas jedva slutimo. Tada će biti ostvareno Lotreamonovo proroštvo da će *poeziju stvarati svi, a ne samo jedan*. Poezija koju će stvarati svi, naravno, neće biti slična dosadašnjoj poeziji, knjigama stihova, niti današnjem slikarstvu ili vajarstvu koji su u svojim postupcima do krajnosti determinisani specijalizacijom i nužnom profesionalizacijom umetničke produkcije i krajnjim siromaštvom kolektivnih životnih iskustava. Poezija koju će stvarati svi biće i slušana od svih, na dohvat svima, za sve i za svakog; i ne samo to — ona će značiti i poistovećenje stvaraoca i primaoca. Put ka poeziji koju će stvarati svi i put ka umetnosti koja će »prestati da bude umetnost«, danas se, bar u naznakama, može naslutiti u nekim novim postupcima i tehnikama, koje zapravo ostvaruje nadreali-

zam, redukcijom pojma profesionalca-autora i značaja specijalnog talenta; nadrealizam koji dozvoljava i »bezrukim Rafaelima« da slikaju, da *razvijaju opšte laičko stvaralaštvo i poetičnost* i predaje poeziju u ruke onima koji su bez obrazovanja i specijalizacije sposobni za lirsko. To je tehnika automatskih zapisa i grafika, zapisa snova, nadrealističkih igara tipa *Le Cadavre exquis*, to je konstrukcija nadrealističkih objekata, sistematsko iskorišćavanje slučaja i otkrića, tehnika fotografije, fotograma, fotomontaže, kolaža i montaže odlomaka i frotaza. Na krajnjem krilu avangarde, deklasirane i isključene iz oficijelnog društva, stvaraju se dela za koja buržoazija većinom ima samo podsmeh i gnev, i kojima narodni slojevi, sve dok traje klasno načelo obrazovanja, ne mogu da se približe; to je umetnost koja danas može da se obraća samo uskom sloju publike iz redova napredne radne inteligencije. Ova umetnost sadrži i otkriva elemente klica buduće narodne umetnosti koju će moći da stvaraju svi; tačnije rečeno, otkriva elemente opšte laičke kreativnosti, jer će reč »narodna umetnost« postati samo arheološki termin, budući da u to vreme više neće postojati ni umetnost u dosadašnjim svojim formama, niti narod kao određena sfera društva. Počeci razvoja i korišćenja novih, laičkih i neprofesionalnih metoda stvaralaštva praćeni su u avangardi i slutnjom o odumiranju dosadašnjih, za XIX i

XX vek tipičnih i glavnih vrsta umetničke produkcije, npr. slike-table, romana i dr.

U razdoblju kapitalizma, kako smo već više puta naveli, produkuju se dve umetnosti: pored komorne i komercijalizovane umetnosti, pored akademske umetnosti i pored kiča za narod — a ove tri vrste čine sferu autentično buržoaske neumetnosti — postoji i istinska umetnost, istinski velika umetnost buržoaske epohe koja, međutim, nije i umetnost buržoaske klase. U kapitalističkom veku, istinska umetnost i poezija isključene su iz društva i faktički stavljene van klase. I tu se pokazuje da »svet umetnosti«, daleko od »svetskog« sveta, u takvoj situaciji nije u svojim specifičnim odlikama uslovljen vladajućom ideologijom, već stvara, sam za sebe, vlastite idejne sfere. Postojanje ovog posebnog ezoteričnog sveta, svakako da mora biti i društveno determinisano, ali je samo stvaralašto koje tu nastaje autonomno, relativno nezavisno od ideologije savremenog društva, upravo zato što je savremeno društvo stavilo republiku umetnosti van zakona, tako da sada u njoj razvoj stvaralaštva poseduje samosvojno, specifično samokretanje, rukovođeno vlastitim nužnostima i zakonitostima. Upravo je na kraju razdoblja romantizma umetnost (u trenutku definitivne kristalizacije buržoaskog društva i prvog razmaha kapitalističke industrijalizacije) stupila na puteve, doduše uslovljene društvenim razvojem, ali na kojima

se ipak kreće i razvija na relativno samostalan način, neizmerno udaljen od ekonomske determinacije.

Pozivajući se na Engelsove iskaze, kada govorimo o relativnoj nezavisnosti umetničkog stvaralaštva,⁽⁵⁾ moramo istaći da umetničko stvaralaštvo u celini svakako ne može izbeći više ili manje efikasan uticaj vladajuće ili čak već odumiruće i anti-kvarne ideologije. Umetničko delo je, naravno, u svakom razdoblju odraz činjenica koje su determinisane socijalnim odnosima i uslovima proizvodnje. U komercijalnom kiču i akademskoj pompi uticaj buržoaske ideologije je očigledan, jer u prvom slučaju buržoazija utiče na umetničko stvaralaštvo potražnjom na tržištu umetnosti, svojim izborom prilikom kupovine slika i knjiga; u drugom slučaju, produkcijom se upravlja putem oficijelne subvencije i birokratske narudžbine. Nasuprot tome, u avangardnoj poeziji, koja živi u opoziciji prema vladajućoj klasi, uticaj oficijelne ideologije je minimalan. Socijalni karakter određene umetničke produkcije ispoljava se i kroz odnos buržoaske publike prema takvoj umetnosti i odnosom te umetnosti prema buržoaskoj publici koja umetnosti daje ili odriče i oduzima materijalno i moralno priznanje. Umetnost XIX i XX veka, u onoj meri u kojoj predstavlja direktan produkt i apostolat buržoaske ideologije, nije umetnost. Buržoazija nije umela da stvori i podstakne umetnost drugačiju od

naduvenog i pompeznog akademizma ili sentimentalnog kiča. Oficijelna i komercijalna umetnost, naravno, isto je tako malo umetnost i poezija kao što je, na primer, oficijelna (buržoaski brak) ili komercijalizovana ljubav (prostitucija) slična pravoj ljubavi. I isto kao što pored prostitucije i građanskog braka živi istinska ljubav, makar i proskribovana, ljubav koja ne može da bude slobodna i otvorena, ljubav progonjena ljubomorom strogih zakona i gmizavog morala, ljubav koja je, kao što smo istakli, dete boemije — tako, u mračnom veku kapitalističkog ropstva, istinski slobodna poezija i umetničko stvaralaštvo postaju »deca boemije«, deca bez domovine. Svaka poetičnost traži utočište — bilo gde, samo ne u svetu, bilo gde, samo ne u truleži kapitalističkog poretka: u prostornim i vremenskim daljinama, na Tahitiju ili u Utopiji. Kao što ne postoji odomaćena ljubav, tako ne može postojati ni odomaćena umetnost ili umetnost koja ima domovinu.

Na drugoj obali, na suprotnoj strani barikade, živi u kapitalističkom veku *drugacija umetnost*, različita od umetnosti pijace i slave, od umetnosti ovenčanih pesnika: to je *prokleta poezija avangarde*, animirana duhom negacije i revolta, istinski slobodno stvaralaštvo, jer ne služi buržoaziji i ne prodaje se, slobodno po cenu odricanja i krajnjeg siromaštva. Samo u toj sferi moguće je tražiti onu veliku i bogatu umetnost buržoaske epohe, od Nerval

i Bodlera, do Delakroa i Domijea, do nadrealizma. Istorija umetnosti od 1830. godine jeste istorija avangardi, dok oficijelne i slavne veličine postepeno padaju u zaborav. Opoziciona, buntovna i rušilačka vrednost avangardne i nepomirljive umetnosti leži u činjenici da ona ispoljava, nasuprot realnosti kapitalističkog poretka, antitezu tom poretku u svesti pesnika i umetnika. »Menjanje svesti, odvojeno od odnosa, kojim se filosofi bave kao profesijom, tj. kao *zanatom*, samo je proizvod postojećih odnosa i od njih neodvojivo. Ovo idejno uzdizanje iznad sveta jeste ideološki izraz nemoći filozofa prema svetu.« (K. Marks, F. Engels, *Nemačka ideologija*) Doista, izolacija umetnosti od stupidnosti građanskog sveta predstavlja sektašku opoziciju i anarhističku pobunu, koja crpe snagu čak iz vlastitog beznađa i nemoći u svetu. Oblast umetnosti udaljena je od sveta **svakodnevice i postaje** poseban, za običnog građanina nerazumljiv svet, svet ultraartificijelne prirode, romantična boemija, kula od slonove kosti ili egzotičan simbolistički vrt, sfera originalnih formi i postupaka, koji daju savršeno stran utisak ako se uporede sa svakodnevnim praktičnim životom. Svet umetnosti postao je veštački svet, sa drugim dimenzijama i, na izgled, drugim prirodnim zakonima, koji preokreću dobro i zlo, lepo i ružno i sve kanone vladajućeg morala i ukusa. Vrednost izolacije umetnosti od života

moгуće je meriti ne-vrednošću društva koje je ovakvu izolaciju učinilo nužnom, bezdušnošću u kojoj je znak kvaliteta — biti neshvaćen.²³ Umetnost koja se u svojim ateljeima i mansardama ograđuje od društva, da ne bi bila degradirana na umetnost—robu savremenog društva, na služavku i nevestu buržoazije, postaje rezonantna ploča svih onih snaga koje moderan život, koji drobi čoveka i pretvara ga u robota (tj. u živog nosioca određene specijalizovane funkcije, dok ostale sposobnosti i funkcije u čoveku u isto vreme venu), ne može da iskoristi i upotrebi za sebe; umetnost čak postaje oblast specijalizovana upravo za one snage lirizma koje je amputirani čovek, koji živi u kamenim grobnicama kapitalističke civilizacije, bio izgubio. Na pitanje, kakav značaj može da ima za socijalni razvoj a možda i za buduće društvo tako krajnje specijalizovano stvaralaštvo, umetnost iz »staklene bašte« (kako to veli trivijalna kritička uzrečica), umetnost koja u trenutku svog nastanka predstavlja samo ličnu viziju svog stvaraoca i koja samo postepeno prodire u uzan krug javnosti, te kakav interes može društvo da ima za tako usamljeno traženje — moguće je odgovoriti da se samo trgovac, koji ispituje mogućnosti prodaje, može da pita, u ateljeu ili u naučnoj laboratoriji, za korist, za praktičan i socijalan domet istraživanja i eksperimenta: naučno

²³ B. Balász, *Intelektuelové v rozpacích*, Knihovna Levé fronty, Praha.

stvaralaštvo pokazuje da pri nastanku otkrića i nove misli nije moguće odmah odgonetnuti njihov budući praktičan i socijalan domet, i da eksperiment i teorija mogu kasnije da imaju nepredviđene i nepredvidljive posledice. Izolacija avangardne umetnosti od celine društva predstavlja proces u kojem se odvija postepen raspad dosadašnjih umetničkih postupaka, autolikvidacija dosadašnje umetnosti, proces u kojem počinju da se rađaju, započinju i razvijaju elementi nove poezije koja ne može da se realizuje a da u isto vreme ne prevaziđe vlastitu izolaciju, da ne stupi iz knjiga u život, da ne bude jednog dana stvarana od svih i za sve. U izolaciji, koja je označila potpun gubitak kontakta umetnosti sa svetom, čistilištem poezije koje traje već više od sto godina, bile su iskristalisane klice nove poezije koja može da se ostvari, osvetli i živi samo kroz ponovno osvajanje kontakta sa svetom, svakako ne povratkom starim postupcima izražavanja i retrospektivnim idealima, već osvajanjem i spajanjem sa svetom na višem stepenu razvoja pesme i društva.

Proces odvajanja avangardne poezije i umetnosti od sveta, poezije — naslednice buntovnog romantizma, predstavlja istovremeno i proces odumiranja tradicionalnih, nasleđenih i starih umetničkih postupaka, sada odvojenih od zanata i uopšte od proizvodnog i socijalnog života, proces rađanja tendencija ka novim formama

i ka postepenom razvijanju pretpostavki za savlađivanje ove izolacije drugim, novim sklopovima, stvaranjem nove sinteze poezije i sveta. U oblasti tako udaljenoj od socijalnog života, kao što je postromantičarska umetnost, ispoljavaju se nagoveštaji novih formi, a umetnička sredina, republika neregistrovanih individua, u najvećoj mogućoj meri nezavisna od socijalnih prilika i sa krajnje složenom i kompleksnom klasnom pozicijom, stvara dela koja imaju, kako to kasnije postaje očigledno, nesumnjivo prevratnički i revolucionaran karakter, iako su njihovi tvorci samo očajnički tražili dodir sa socijalnim iskustvom. U početku, ovo odvajanje umetnosti od sveta jeste anarhističko ispoljavanje nemoći u svetu, ali postepeno, ona »promena svesti odvojena od promene prilika«, o kojoj Marks i Engels govore kao o pozivu filozofa, postaje svest o nužnosti promene prilika, drugim rečima, postaje revolucionarna svest koja vodi umetnika u savez sa revolucionarnom klasom.

U delima stvorenim u izolaciji od građanskog sveta postoji moćan potencijal komunikativnosti. Ako danas ova dela ne govore gomili koja se zove publika i javnosti zaljubljenoj u umetnost, mora se znati kome ova umetnost govori i kome može da govori. Valja imati na umu da su »pesnička dela, koja su krajem prošlog veka smatrana tajanstvenim, nerazumljivim i ludim, dobijala svakim danom u jasnoći, i

da su sva dela koja je tadašnja publika obasula razumevanjem i hvalom, davno ugasla. Glasovi koje je građanska publika čitav vek pokušavala da učutka, danas govore nezadrživo i jasno, i obraćaju se nama. Njihova noć, na početku osvetljena samo malenom tačkom svetlosti u daljini, koju su mogle da vide samo izuzetno bistre oči, prelazi u zoru, koja će se pre ili kasnije pretvoriti u beli dan.²⁴ Savez koji nije mogao da se ostvari u prostoru savremenog, ostvaruje se u vremenu, u sutrašnjici.

Hegel i Marks shvatili su nepomirljivo neprijateljstvo modernog društva i moderne umetnosti. Građanski vek je zaista doba koje je, prema Malarmeovim rečima, preživelo lepotu. Socijalni sistem koji je dao umetnosti slobodu, tražio je istovremeno od umetnika da slobodu prodaje na pijaci. Avangardna umetnost koja neće da proda svoju slobodu na pijaci umetnosti, koja odbija da se prostituiše u milionerskim salonima, ograničava se samo na ono usko tržište (koje to i nije ako se upoređi sa veletrgovinom umetnosti), na kome svoje potrebe ostvaruje malobrojan, siromašan i posle svetskog rata sveopšte osiromašen kulturni sloj radne inteligencije, koja danas jedina u društvu predstavlja veran oslonac avangardne umetnosti, koja na lestvici društvene hijerarhije zauzima nisko mesto, ali po svojim kulturnim i umetničkim potrebama od svih socijalnih

²⁴ André Breton, *Politická situace dnešního umění*, Praha, Doba, 1935.

slojeva sasvim izvesno najviše. Ovaj kulturni sloj ne osniva za sebe privatne galerije, ne može da kupuje skupe originale: on se ograničava na kupovinu knjiga, umetničkih publikacija, reprodukcija u albumima i posećuje izložbe. I zato su i avangardni umetnici prinuđeni, da bi mogli da žive, da u granicama mogućnosti iskoriste liberalizam koji vlada na građanskom tržištu umetnosti i koji ne isključuje mogućnost da i delo po svom karakteru nezavisno od buržoaske ideologije, postigne određen finansijski uspeh. Liberalizam dozvoljava umetniku da proda delo koje je stvorio, kao što »svilena buba proizvodi svilu«⁽²⁾, nepoznatom trgovcu ili izdavaču, a da pri tome ne bude zavisn od vize idejnosti.

Danas, međutim, kada je ekonomska kriza balkanizovala umetničko tržište, vladajuća klasa boji se i one polovične, ironične slobode koju je u svojim boljim vremenima priznala umetnosti. Građanstvo se danas boji i vlastitih pisaca i umetnika, smatra da su oni elementi prevrata i bojkotuje njihova dela moralno i materijalno. Buržoazija ponovo stavlja umetničko i intelektualno stvaralaštvo pod kontrolu cenzure, a brojne konfiskacije knjiga, filmova i pozorišnih komada jasno pokazuju kako je danas ponižena sloboda umetničkog i naučnog izražavanja. U svim zemljama u kojima je osvojio vlast, fašizam brutalno guši ostatke demokratskih prava i slobodu umetničkog stvaralaštva: krstaški pohod

proglašen je protiv nauke, umetnosti i literature. Da bi sačuvala i konzervirala kapitalizam, fašistička tiranija uništava umetnost i kulturu.

Neprijateljstvo između avangardne umetnosti i kapitalizma u vreme fašizma produbljeno je u nepremostivu provaliju. Konzerviranje kapitalizma znači propast moderne kulture i moderne umetnosti. Konzervacija kulturnih vrednosti i očuvanje mogućnosti umetničkog razvoja pretpostavlja prevazilaženje kapitalizma i uvođenje socijalizma. *Čežnja za oslobođenjem poezije, sna, fantazije i ljubavi mora, takođe, da uzme učešća u rekonstrukciji istorije.*

1936.

POETIZAM

U XIX veku, lišenom stilova, rođeni su *izmi*, ležernije i manje obavezne zamene stilova. Danas ne postoji vladajući *izam*, a posle kubizma postali smo svedoci suparništva bezbrojnih umetničkih škola i uverenja. Umetnost je izgubila smernice, individualizovana je do krajnosti, drobi se u grupe koje same sebe nazivaju avangardnim. Ne postoji *izam*, postoji samo »nova umetnost«, »najmlađa umetnost« koja se često hvali zabludama starim kao svet nazivajući ih: večne istine. Degeneracija *izama* je prosto simptom *očigledne degeneracije dosadašnjih vrsta umetnosti*.

A ipak se rađa nov stil i sa njim i *nova umetnost* koja je prestala da bude umetnost, ne poznajući tradicionalne predrasude, koja dopušta svaku hipotezu što obećava i simpatije eksperimente — postupci ove umetnosti su ljubazni, izvori bogati i neizbrojni kao sam život.

Ovom umetnošću baviće se ubuduće verovatno duhovi ne mnogo literarni i profesionalni, ali zato mnogo življi i veseliji. U njenim cvetovima naći ćete toliko opojnih mirisa života da će vam to omogućiti da zaboravite umetničku problematiku.

Umetnički profesionalizam postao je neodrživ. Ako je nova umetnost, i ono što ćemo nazvati *poetizmom*, umetnost života
umetnost živeti i uživati

onda ona mora najzad biti isto tako samorazumljiva, raskošna i dostupna kao sport, ljubav, vino i svi ostali delikatesi. Ne može biti zanimanje, već pre opšta potreba. Nijedan individualan život, ako treba da bude proživljen moralno, to jest: u osmesima, sreći, ljubavi i dostojanstvu, ne može bez ove umetnosti. Umetnik profesionalac, to je zabluda, a u određenoj meri danas već i anomalija. Na parisku olimpijadi 1924. godine nisu pustili profesionalne klubove. Zbog čega ne bismo isto tako odlučno odbacili profesionalne cehove trgovaca koji slikaju, pišu, modeliraju i cizeliraju? Umetničko delo nije artikl trgovačke špekulacije i ne može biti predmet uštavljene akademske diskusije. Ono je, suštinski, *dar* ili *igra*, bez obaveza i bez posledica.

Nova, bezbrojna i blistava lepota sveta je kći aktuelnog života. Nije se rodila iz estetičke spekulacije, romantičarskog mentaliteta ateljea, već je **jednostavan rezultat** svesne, disciplinovane i pozitivne produkcije i životne aktivnosti čovečanstva. Nije se uselila u katedrale ili galerije; na ulici, u arhitekturi gradova, u osvežavajućem zelenilu parkova, buci pristaništa i visokim pećima industrije, koja zadovoljava naše primarne potrebe, ova umetnost našla je svoj dom. Nije sebi propisala formalne recepte: moderni oblici i sklopovi jesu rezultat svesnog rada, izvedenog savršeno pod diktatom svrhe i ekonomije. Obu-

hvatila je proračun inženjera i ispunila ga pesničkom vizijom. Nauka o izgradnji gradova, urbanizam, dala je tako zanosna i poetska dela; skiciran je tlocrt života, predlika budućnosti, utopija koju će ostvariti crvena budućnost. Njeni proizvodi su mašine blagostanja i sreće.

Nova lepota rođena je iz konstruktivnog rada koji je osnova modernog života. Trijumf konstruktivne metode (propast manufakture, potiskivanje dekorativne umetnosti, serijska proizvodnja, tipizacija i standardizacija) omogućen je samo hegemonijom strogog intelektualizma koji se ispoljava u savremenom tehničkom materijalizmu. Marksizam. Konstruktivni princip je, znači, princip koji uslovljava samu egzistenciju modernog sveta. Purizam je estetička kontrola konstruktivnog rada, ništa više i ništa manje od toga.

Flober je napisao proročku rečenicu: »Umetnost budućnosti biće bezlična i naučna.« Da li će to još uvek biti umetnost? Današnja arhitektura, izgradnja gradova, industrijska umetnost, predstavlja *nauku*. To nije umetničko stvaralaštvo koje izvire iz gejzira romantičarskog oduševljenja, već jednostavan i intenzivan *civilizacijski rad*. Socijalna tehnika.

Poetizam je kruna života, čija je osnova konstruktivizam. Mi smo relativisti, ubeđeni u skrivenu iracionalnost koju naučni sistem nije opazio niti potisnuo. U interesu života je da proračuni inženjera i mislilaca

budu racionalni. Ali svaki proračun racionalizuje iracionalnost samo na nekoliko desetina mesta. Proračun svake mašine ima π (pi).

U današnje vreme potrebna je naročita dispozicija za doživljaj oštih psiholoških kontrasta, zaoštrenih do paradoksa. Disciplina celine. Čeznemo za slobodom individue. »Posle šest dana rada i građenja sveta, lepota je sedmi dan duše.« Ova rečenica O. Bržezine zaista može da izrazi odnos poetizma i konstruktivizma. Kad čovek živi kao radni građanin, hoće da živi kao ličnost, kao pesnik.

Poetizam nije samo suprotnost, već i nužna dopuna konstruktivizma. Zasnovan je na njegovom tlocrtu.

Poetizam donosi ležernu, neobuzdanu, fantastičnu, razigranu neherojsku i ljubavnu umetnost. U njoj nema ni mrve romantizma. Rođena je u atmosferi prolećnog drugarstva, *u svetu koji se smeje*; nije važno ako mu suze oči. Prevazilazi humor ni temperament, iskreno je napustila pesimizam. Pomera emfazu u pravcu doživljaja i lepota života, iz budavih radionica i ateljea, pokazuje put koji niotkud nikuda ne vodi, vrti se u prekrasnom mirisnom parku, jer je to put života. Časovi ovamo dolaze na rascvetanim ružama. Da li je to miris? Uspomena?

Ništa. Ništa osim lirsko — plastičnog uzbuđenja pred priredbom modernog sveta. Ništa osim ljubavničke naklonosti pre-

ma pojavama života, strast modernog, modernolatrija, da upotrebimo izraz Umberta Bočonija. Ništa osim sreće, ljubavi i poezije, rajskih stvari koje nije moguće kupiti za novac i koje nisu tako važne da bi se ljudi zbog njih ubijali. Ništa osim radosti, čarolija i umnoženog optimističkog poverenja u lepotu života. Ništa osim neposrednih data senzibiliteta. Ništa osim umetnosti traćenja vremena. Ništa osim melodija srca. Kultura čudesnog sjaja. Poetizam hoće da napravi od života veliko zabavno preduzeće. Ekscentričan karneval, harlekinijadu osećanja i predstava, opijenu filmsku traku, čudesan kaleidoskop. Muze ove umetnosti su ljubazne, nežne i nasmejane, njihovi pogledi očaravajući i zamagljeni kao pogledi ljubavnica.

Poetizam nema filofsosku orijentaciju. Priznao bi verovatno diletantski, prijatan, praktičan i ukusan eklekticizam. Nije pogled na svet — to je za nas marksizam — već životna atmosfera, pouzdano nije atmosfera radionice, biblioteke, muzeja. Obrača se očigledno samo onima koji su iz novog sveta, ne namerava da ga shvate i zloupotrebe paseisti. Harmonizuje životne kontraste i suprotnosti i odlikuje se time što prvi donosi poeziju kojoj nisu potrebne reči, muzika i rima, poeziju za kakvom je čeznuo Vitmen.

Poetizam nije literatura. U srednjem veku rimovani su i zakoni i gramatička pravila za školsku upotrebu. Tendencioz-

ni ideološki stihovi sa »sadržinom i radnjom« predstavljaju poslednji zaostatak ovakvog pevanja. Lepota poezije oslobođena je intencija, velikih fraza, dubokih namera, apostolata. Igra lepih reči, kombinacije predstava, predivo slika, *ako treba i bez reči*. Za nju je potreban slobodan i žonglerski duh, koji ne namerava da primenjuje na poeziju racionalne pouke i da je zarazi ideologijom; više nego filosofi, moderni pesnici su klovnovi, igračice, akrobati i turisti. Sladunjavost veštačkog i spontanog osećanja. Komunikacija, pesma, pismo, ljubavni razgovor, improvizacija gozbe, causerie, fantazija i komika, vazdušasta i laka igra kartama uspomena, sjajno doba u kojem se ljudi smeju: sedmica u koloru, svetlosti i mirisima.

Poetizam nije slikarstvo. Slikarstvo koje je odbacilo anegdoticnost i izbeglo opasnost dekorativizma, stupilo je na put poezije. Kao što je poezija postala likovna (u delima Apolinera, Marinetijsa i Biroovoj »poeziji pleinaira« i njegovim filmovima), tako je slikarstvo, koje je u kubizmu oslobodilo formu i boju, prestalo da imituje stvarnost, jer ne može da konkuriše reporterskoj fotografiji, i počelo da peva *optičkim oblikom*. U govoru zastava stvorena su *optička slova*. Takođe i u međunarodnim saobraćajnim znacima. Apstraktivizam i geometričnost, savršen i nepogrešiv sistem, obuzeće moderan duh. Emancipacija od slike u ramu, koju su započeli Pikaso i

Brak, vodi najzad u *negaciju slike u ramu*. Poetska slika je slika knjige, fotografije, fotomontaže.

Nov pesnički govor je heraldika: govor znakova. Radi se sa standardima (na primer: Au revoir! Bon vent, bonne mer! Adieu! Zeleni disk — slobodan prolaz, crveni disk — zabranjen prolaz).

Poetizam nije izam u dosadašnjem uskom smislu reči. Jer danas više nema umetničkog *izma*. Konstruktivizam je metod svakog produktivnog rada. Poetizam je, ponavljamo, u najlepšem smislu reči umetnost življenja, modernizovan epikurejizam. Ne donosi estetiku koja bi bilo šta zabranjivala i inficirala. Nerado bi stvarao današnji i budući život prema apstraktnim pravilima. Nema kodifikovan moral; moral se stvara u drugarskim odnosima zajedničkog življenja, od čoveka do čoveka, raskošni širokogrudi bonton. *Izmi*, uostalom, nisu tačno imenovanje, ne znače ono što kazuju i tumačiti ih doslovno, tako reći etimološki i filološki, bila bi ponekad zlobna ludost (na primer, kubizam). Poetizam i konstruktivizam ne treba shvatiti drukčije nego kao oznaku metoda, shvatanja, uverenja, kao prosto imenovanje (kao u slučajevima: socijalizam, komunizam, liberalizam, itd.)

Poetizam nije umetnost u dosadašnjem romantičarskom smislu reči. Pristupio je *regularnoj likvidaciji dosadašnjih umetnič-*

kih vrsta, da bi ustoličio vladavinu čiste poezije, koja se presijava u bezbrojnim formama, višestruka kao vatra i ljubav. Na raspolaganju ima film (nova kinografija) i avijatiku, radio, tehničke, optičke i akustičke pronalaskе (optofonetika), sport, igru, cirkus i music-hall, mesta svakodnevnih pronalazaka i stalne improvizacije. Odgovara u punoj meri našoj potrebi za zabavom i aktivnošću. Ume da dâ umetnosti pravu meru, ne precenjuje njen značaj, pouzdano zna da nije dragocenija od života. Klovnovi i dadaisti naučili su nas ovom estetičkom autoskepticizmu. Ne svrstavamo danas poeziju samo u knjige i spomenare. Jedrenjaci su takođe moderna pesma, sredstva radosti.

Izvesno je da je čovek pronašao umetnost, kao i sve ostalo, za svoju sreću, utehu i zabavu. Delo koje ne može da usreći i zabavi jeste mrtvo delo i kada bi njegov autor bio Homer. Čaplin, Harold Lojd, Burijan, dirigent vatrometa, bokser — pobednik, dovitljivi kuvar, alpinist — rekorder, ko je veći pesnik?

Poetizam je pre svega modus vivendi. Funkcija života i ispunjenje njegovog smisla. Začetnik opšte ljudske sreće i lepote udobnosti, nepretenciozan pacifist. Sreća je komforan stan, krov nad glavom, ali i ljubav, sjajna zabava, smeh i igra. Uzvišeno vaspitanje. Izazivač života. Ventil depresije, brige, mrzovolje. Duhovna i moralna higijena.

Život kao takav, u umoru od rada i jednoličnosti dana, bio bi prazna i besmislena forma, kada bi mu nedostajalo oživljavajuće srce, elastičan senzibilitet; tako je poezija postala jedina svrha samosvrhovitog života.

Ne razumeti poetizam znači ne razumeti život!

Čovečanstvo je izašlo iz rata umorno, uznemireno, gorko oslobođeno iluzija, nesposobno da čezne, voli i vodi nov, bolji život. Poetizam hoće (u granicama svojih mogućnosti) da leči ovaj moralni mamurluk i mentalne šokove i bolesti što iz njega izviru, kojima se odlikovao, na primer, ekspresionizam. Poetizam je, znači, rođen iz konstantnih potreba čoveka, bez pretenzija i umetničkog podvaljivanja. Zna da je najveća vrednost čovečanstva pre svega sam čovek, njegova individualna sloboda podređena disciplini kolektivne pripadnosti, njegova sreća i harmonija unutrašnjeg života. Revidira istorijski ideal sreće. Revidira i u vreme sumraka uzora ističe *lirsku vrednost* kao svoje vlastito i istinsko zlatno blago.

Moderno životno shvatanje treba živeti do poslednjih konzekvenci. Samo zaista moderan čovek je ceo čovek. Romantičarski umetnici su defektne individue. Être de son temps. A umetnost je neposredan rukopis života.

Svetom danas vladaju pare i kapitalizam. Socijalizam znači da svetom treba

da vladaju razum i mudrost, ekonomično, svesno, korisno. Metod ove vladavine je konstruktivizam. Ali razum bi prestao da bude mudar kada bi, vladajući svetom, potiskivao oblasti senzibiliteta: umesto umnožavanja, to bi značilo osiromašavanje života, jer jedino bogatstvo koje je važno za našu sreću jeste bogatstvo osećanja, sadržajnost senzibiliteta. I ovde poetizam interveniše — da očuva i obnovi osećajan život, radost, fantaziju.

Ovim rečima prvi put pokušavamo da grubo formulišemo pokret koji oživljava nekolicina čeških modernih autora. Izgleda da je vreme reći šta je poetizam, jer je ova reč, koju je posle godinu dana trajanja život prihvatio, često upotrebljavana i zloupotrebljavana među kritičarima koji najčešće nisu imali pojma šta poetizam zapravo znači.

Poetizam je rođen u uzajamnoj saradnji nekih autora iz *Devjetsila*. Bio je pre svega reakcija protiv kod nas vladajuće ideološke poezije. Otpor protiv romantičarskog estetizma i tradicionalizma. Napuštanje dosadašnjih »umetničkih« oblika. Mogućnosti koje nam nisu pružale slike i pesme, počeli smo da tražimo u filmu, cirkusu, sportu, turizmu i u samom životu. I tako su nastale *pesme slike, poetske zagonetke i anegdote*, lirski filmovi. Autori ovih eksperimenata: Nezval, Sajfert, Voskovec i, ako dozvolite, Tajge, hteli bi da obuhvate sve cvetove poezije, sasvim odvojene

od literature koju bacamo u staro gvožđe;
poeziju nedeljnih popodneva, izleta, svet-
lom obasjanih restorana, opojnih alkohola,
oživljenih bulevara, banjskih promenada i
poeziju tišine, noći, spokoja i mira.

1924.

KONSTRUKTIVIZAM I LIKVIDACIJA »UMETNOSTI«

Konstruktivizam za nas ne sme da znači nikakvu privremenu estetičku i artističku modu, već značajnu aktuelnu etapu razvoja ljudske misli i rada, imenovanje sadašnjeg trenutka u istoriji čovečanstva, najmlađu nijansu Evrope. Nije to nikakav uzak umetnički »izam«, jedan od onih koji povremeno ustalasaju površinu dosade umetničkog života, već delatan i živ, moćan i prodoran pokret, koji danas sa različitim intenzitetom osvaja sve civilizovane zemlje, pokret veoma opšt i sasvim internacionalan, zdrava smernica sveg produktivnog rada. Trijumf njegovog shvatanja i metoda, svuda očigledan, predstavlja izrazitu i suštinsku karakteristiku našeg doba. Konstruktivizam je početak i znak nove arhitekture, dolazak nove epohe kulture i civilizacije uopšte.

Geslo *konstruktivizma*, moglo bi se reći, tumači samo sebe, gotovo filološki i etimološki. Od *glagola konstruisati*, i tako je konstruktivističko jednostavno jednako konstruktivnom. Ovakvo tumačenje, ma kako primitivno, u stvarnosti je daleko bliže istini nego shvatanje konstruktivizma kao najnovijeg umetničkog izma, kao *der nier cri ateljea* i izložbi. Jer povodom konstruktivizma *nije moguće misliti na umetnost*. Ako shvatamo konstruktivizam kao

stil sadašnjice, kao imenovanje aktuelne epohe kulture i civilizacije, moramo naglasiti kako ne donosi nov formalistički sistem, aprioran estetički poredak, kako napušta sve tradicionalne sklopove, izdaje devet muza klasičnog Parnasa; nije mu stalo do formi, već do *funkcija*. Oblast sve dosadašnje umetnosti je formalizam. Konstruktivizam proglašava negaciju formalizma funkcionalizmom. Nije mu stalo do nove umetničke formule, sa osnovnog razloga — naime, *nije mu uopšte stalo do umetnosti*.

LIKVIDACIJA UMETNOSTI. Sa konstruktivizmom pristupamo *regularnoj likvidaciji umetnosti*.

Proglašavamo potpuni krah dosadašnjih izroda tzv. umetnosti. Ako i danas upotrebljavamo i ako ćemo možda i dalje upotrebljavati reč »umetnost«, kao pomoćan termin, nužno je upozoriti da to za nas ne znači svetu i uzvišenu umetnost sa velikim U, lepu akademsku umetnost, les beaux arts, koje moderno doba skida sa prestola. Za nas reč *umetnost dolazi od reči umeti i njen proizvod je umetnina, artefakt*. To je znači reč koja jednostavno označava svako artificijelno savršenstvo i umeće. U tom smislu može se govoriti o građevinskoj, industrijskoj, pozorišnoj i filmskoj umetnosti, kao i o kulinarskoj, pesničkoj, fotografskoj, turističkoj i plesnoj umetnosti; češki jezik dozvoljava nam da govorimo i o lekarskoj, računarskoj i geometar-

skoj umetnosti; postoje knjige i priručnici o umetnosti kako da platimo svoje dugove, o umetnosti hiromantije, o umetnosti vezi-
vanja kravate, o umetnosti udavanja. Ume-
tnost je jednostavno način upotrebe odre-
đenih sredstava u određenoj funkciji, a i
funkcija i ova sredstva predstavljaju manje
ili više promenljive veličine. Prema Laru-
sovom rečniku, umetnost je aplikacija zna-
nja za realizovanje određenog zadatka.

Toliko da objasnimo kako umetnosti ne
pripisujemo nikakvu sakralnu ili kultnu uz-
višenost, ne opkoljavamo je dimom kadio-
nice. Iskreno se odričemo svakog estetič-
kog fetišizma. Moderna vitalnost smatra
tzv. umetnost za zaostatak estetičkog men-
taliteta i futuristi u Italiji i Rusiji pljučkaju
na oltar umetnosti. Racionalno shvatanje
konstruktivizma oslobođenog predrasuda
konstatuje da svi problemi tzv. umetnosti
za nas više nisu aktuelni, da je sama »ume-
tnost« za nas izgubila cenu, sa njom je
svršeno, tako da »umetnost« i »umetnici«
danas jednostavno gube *raison d'être*. De-
generacija dosadašnjih oblasti umetnosti,
slikarstva, vajarstva, pozorišta, tako je
očigledna da se ne može skrivati.

NAŠA CIVILIZACIJA NIJE CIVILIZACI-
JA UMETNOSTI I ZANATA

(L'ÉPOQUE DES ARTS ET DES
MÉTIERs).

VEĆ CIVILIZACIJA MAŠINE

(LE SIÈCLE DE LA MACHINE).

Ako su konstruktivisti proglasili (reči-
ma Ilje Erenburga), da će

NOVA UMETNOST PRESTATI DA BUDE UMETNOST,

nisu hteli da sebi dopuste briljantan para-
doks niti futurističko ikonoboraštvo. Hteli
su samo da konstatuju činjenicu, izgovore
saznanje. Naime: u umetnosti nema večnih
vrednosti i današnja umetnost ide u sus-
ret vlastitoj propasti. Ako pod umetnošću
razumemo jednostavne proizvode, koji
tačno odgovaraju određenoj materijalnoj
ili spirituelnoj potrebi, koji su satisfakcija
čoveka, čitavog kompleksnog bića, i u
tom smislu je znači umetnost večna, iako
se njene forme i sredstva maksimalno me-
njaju, i zato traje dok postoji ljudski rod.
Ako, međutim, pod umetnošću razumemo
pojedine oblasti zanata, koje su delegirale
na Parnas devet predstavnica, onda je ne-
phodno dozvoliti da ove oblasti mogu
krahirati i biti zamenjene drugim. Čoveko-
va potreba da stanuje i odeva se očigled-
no je gotovo večita: ali iz toga ne sledi da
je večita i dekorativna umetnost. Čovekova
potreba za radostima poezije, spirituelnom
zabavom, potreba senzibiliteta doticanog
posredstvom boja, oblika, zvukova, reči i
mirisa, očigledno je stalna, ali iz toga ne
sledi da joj je uvek potrebna slika u ramu,
simfonijski orkestar i literatura. Utoliko
pre, ako živa žed za lepim kod modernog
čoveka nalazi zadovoljenje, daleko više,
na drugom mestu, u sred drame života, ne-

go u tzv. umetnosti. Čovek modernog senzibiliteta oseća nedovoljnost dosadašnje umetnosti.

Konstruktivisti, naime, uopšte ne dolaze sa predlozima za novu umetnost, već sa planovima novog sveta, sa programom novog života. Ne realizuju nekakve estetičke teorije, već stvaraju nov svet. Jednostavno dolaze sa predlogom nove zemaljske kugle. Hoće da rekonstruišu svet na novoj osnovi, orijentisanoj na pravedniju socijalnu ravnotežu. Poriču en bloc sve klasicizme i romantizme, sve artizme i estetizme, za šta je potrebna ne samo smela volja već i jasna i lucidna inteligencija. Napustili su budave muzeje, sa groblja misli, i otresli obuću od ove prašine. Budući da je prošlost mrtva, a istorija prestaje da bude učiteljica, nije potrebno pozivanje na muzeje, tradicije i istorije. Renan je tačno prorokovao da će doći vreme u kojem će čovek prestati da se zanima za svoju prošlost. Čitavu istoriju zato možemo redukovati na statistiku. Rečitija je i manje varljiva.

Svi moderni umetnički izmi, oni najsu protstavljeniji, tražili su svoje analogije u prošlosti, da tako dokažu svoju opravdanost. Uz malo dobre volje, ovo je uvek morao uspeti. U istoriji je moguće naći sve, istorijskim primerima moguće je sve opravdati. Ako hoćete nalazite kubizam, orfizam, futurizam i impresionizam kod starih majstora. Ali u istoriji se iza svakog

argumenta za pojavljuje istovremeno i argument *protiv* i tako do beskonačnosti. Gotski tlocrt ili možda San Vitale u Raveni mogli bi se navesti kao analogije nove arhitekture — a takođe i maloazijska, marokanska ili i tibetska arhitektura, čiji su tlocrti, nasuprot tome, sasvim nemoderni. Zato se zauvek odričemo potvrđivanja modernih principa argumentima iz istorije umetnosti, jednostavno zbog toga što smo se uverili da to uopšte nisu argumenti i zato što znamo da je moderno doba u suštini neuporedivo sa bilo kojom prošlom epohom.

Nastao je *sumrak umetničkih modela*. Oči, koje umeju da vide, inteligencija, koja ume da razume, senzibilitet, koji ume da oseća, shvataju da je u oblasti tzv. umetnosti više modela nego istinskih vrednosti. Upravo su tzv. večne vrednosti modla; u stvarnosti, to su već *odavno mrtve vrednosti*.

Ateistički i skeptičan moderan duh ne dozvoljava da bude obmanut sujeverjem o večnim vrednostima. Naša stoička epoha zna da je svaki ljudski čin provizorij, da ne postoje definitivni stavovi, da ništa ne traje osim onoga što je već mrtvo. Večnost pripada kosmičkim silama i mi ne možemo da se staramo o njoj. Ne postoji druga istina, osim prigodne, efemerne istine. Osnovno obeležje modernog duha jeste skepsa prema svakoj dogmi, svakom apsolutnom važenju, svakoj večnoj vred-

nosti. Napinje svoju snagu da ne bude sputan bilo kakvim receptom, da u svakoj stvari uzima u obzir i sve ostale okolnosti i eventualnosti. Moderan život postao je dejstvom ove skepse tako snažan i pronalazački, kao što nijedan ranije nije bio osnažen verom. Moderan nevernički duh, strasno brani svoju slobodu i odsustvo predrasuda, potpuno je i isključivo odan živom i šarenom životu prisutnog trenutka; ignoriše bilo kakav poredak, koji bi vladao van samog života. *Konstruktivizam zna, kako izgleda svet bez apsolutnih viednosti.*

Racionalan duh konstruktivizma je nužno relativistički. O večnosti i apsolutnom ima prilično ironično mišljenje. Zna, da nebesa, smatrana za neuništiva, nisu ništa drugo nego neprestana prolaznost svemira (A. Frans). Moderna filosofija koja ispituje svaku činjenicu, analizujući je na njene suštinske elemente, bez obzira na spoljne oznake, (npr. »umetnost«), pod kojima se javlja, tražeći kakve mogućnosti skriva i kakvi su njeni uslovi, mora se pre svega pitati šta je činjenica bila pre nego što je postala ono što jeste. Kritika je znači morala biti nauka o razvoju umetničkih vrsta. I tu saznajemo da ni u umetnosti nema apsolutne istine, kada je njena duša u neprestanom preobražavanju; pojam istine sasvim je isključen pojmom razvoja. A ako je svet u razvoju, u razvoju je i čovek, koji nikako ne predstavlja savršeno biće,

već stalan razmah za savršenim tipom, neprestani pokušaj stvaranja novog čoveka. A čovek jedne generacije ne traži i ne oblikuje više poeziju kakvu poznaju prethodna pokoljenja. Nema večitog trajanja, već samo večite promene i obnove. Novo, aktivno, dinamično shvatanje večnosti, u kojem nema mesta za statičke trajne vrednosti i istine. Apsolutna i normativna estetika nije moguća i opravdana. Idealan erotski tip menja se u prostoru i vremenu u samoj praosnovi; sa njim se još više menja idealan tip lepote, neposredno ili posredno zavisao od njega. Predstava lepote je za Crnkinju u izrazitim usnama, za sportistu Ferbanks, za Platona efeb, za Jevrejina u Tunisu bucmašta nevesta, za današnju devojkicu: ona sama.

Ne možemo se oslanjati na načela tradicionalnih i klasičnih estetika. Klasična estetika nije dovoljna za sve pojave današnje produkcije i ne može biti osnova moderne kritike. Njene teoreme ne mogu dalje važiti, ako je ustanovljeno da ne odgovaraju istini. Svako delo ima svoj vremenski poredak, svoj princip, znači i svoju estetiku. Estetika može imati svoju vrednost ako je dato neko odgovarajuće delo, na koje se njeni principi odnose. Teorija sama po sebi nema vrednost i smisao, već samo teorija određenog, odgovarajućeg dela, pravca, pokreta.

Ne postoje istorijski tradicionalni ideali i estetičke norme, nema nasleđenog za-

kona. Moderna kultura i civilizacija je sama činjenica vlastitih zakona i sredstava. Ako neko delo, izraslo uprkos vladajućih shvatanja, dokazuje sposobnost za život, ludo je osuđivati ga. Ako novi fenomeni tehničke civilizacije dokažu da su po svom pesničkom intenzitetu odlična zame-na za odumiruće vrste umetnosti, oduševljeno ih pozdravljamo. Nećemo da potiremo bilo kakvo shvatanje koje bi možda moglo sprovesti potrebno rešenje. Antička ili srednjovekovna lepota ne može se pore-diti niti je homogena današnjoj lepoti i nećemo se na nju pozivati. Često se naglašava tzv. večni poredak umetnosti. Ali ovaj navodno večni poredak, uostalom dedukovan u stvarnosti ex post iz umetničkih realizacija, morao bi logički da postoji a priori. Dela, međutim, nisu principi, već rezultati, posledice, nastali iz mnogih i svestranih iskustava. Ako se rode nove životne i kulturne činjenice, filosofiji, etici, moralu, estetici i kritici su automatski potrebne nove ocene i merila. Za današnji relativizam i pragmatizam i istina i lepota je određena vrsta dobrog, nije znači samostalna kategorija, što se u određenim granicama i može primati kao ispravno. Reč je znači o određenoj korisnosti umetnosti, u kojoj leži etos produkcije. Za ovu korisnost, uzgred, ne smatramo isključivo materijalni utilitarizam.

Funkcionalnost umetnosti (nikako ne-kakva forma, sadržaj, tendencija, sujeverje

nemačke inhaltsestetike) jeste prvi i najvažniji kriterijum. Nećemo se znači ubuduće suviše razbacivati apstraktnim rečima o formi i sadržini i njihovom odnosu: ispravno postavljeno pitanje pita o funkciji. Umesto dosadašnjeg umetničkog formalizma — sva umetnost bila je formalistička — konstruktivističko doba postavlja *funkcionalizam*. Nije joj stalo do formi, već do realnosti maksimalne *funkcionalnosti*. I u ovoj tački se sasvim razilazimo sa tradicionalnim estetikama i tzv. umetnošću.

Napustili smo svetilišta umetnosti i stali u sred aktuelnog života. Moderan život nema ispoved, jer je ispoved modernog čoveka. Stvara svoje proizvode ne prema receptima estetičkih i etičkih teorija, već prema meri čoveka. Protiv svih stilskih i estetičkih merila, konstruktivizam postavlja svoje *ljudsko merilo*. »Takav, kakav je postao, čovek je u stvari biće koje se suprotstavlja prirodi. U tome je njegova veličina i lepota. Ljudska lepota je veštačka i samo kao takva primerena je i prirodna čoveku, to je pronalazak, postepeno usavršavan, jednog od značajnih dela, arhidelo inteligencije.« Za konstruktiviste je *čovek mera svih stvari*. Arhitektura, gradovi, mašine, sport, sve je to prema ljudskom merilu. *Čovek je mera za sve krojače*. Zato je i *stilski princip* sve arhitekture, jer — nije li naše stanovanje, suštinski, dalji sastavni deo naše odeće? I nije li nužno da nam stan tako konstruk-

tivno odgovara kao i naše odelo, da bude isto tako svrhovit, higijenski, diskretan i elegantan? Moderan stil, moderna kultura nema jedinstven formalni kanon, jer je funkcionalistička; nema ni jedinstven konstruktivni princip, kakav je imala, na primer, antika ili gotika. Zajednički imenitelj svega je čovek.

Čovek je stilski princip konstruktivizma. Pogledajte *skelet*, koji sadrži u sebi sve likovne i konstruktivne zakone u aktivnosti: tišinu i energiju površina, čistoću, tananost, određenost profila, asimetriju i ravnotežu organa, čija funkcija označava i determiniše mase, neprekidni pokret izražajnih površina, protočnost i povezanost krivulja, koju zahteva jedinstvo organizma.

Uzmite moderne konstrukcije i postavite uz ljudsko merilo i ocenite ih tako. Anatomska arhitektura gvođenog kostura hangara, koja je izmakla formuli srednjovekovne arhitekture, tj. tvrđavi. Nema nosećih zidova, kostur je unutra, na površini je tanka pokožica. Izražavati ovaj konstruktivni kostur na površini — to je bila samo privremena arhitektonska moda: ipak je kod čoveka konstrukcija izražena samo na zglobovima i na nekim gležnjevima!

Pereova kuća u ulici Franklin u Parizu iz 1903. godine, po meri je čoveka. To je konstruktorski tour de force. Nema unutrašnjeg dvorišta a pročelje se promišljenim povlačenjem otvara u naredne vrtove. Di-

rektno osvetljenje. Nema nosećih zidova: čitavu građevinu nosi nekoliko betonskih stubova, minimalnih dimenzija. Pročelje, koje se uopšte ne trudi da bilo kako maskira konstruktivan kostur, ne nastoji ni da ga izražava.

Čovek se civilizacijom odeva i naoružava. Forma civilizacije je rezultat njegove borbe sa prirodom i eksploatacije prirode i menja se od pokoljenja do pokoljenja. Nanuk, primitivan čovek, poseduje biomehaničku civilizaciju. Svoje primitivno oruđe dopunjuje okretnošću mišića. Moderan čovek poseduje mašinsku civilizaciju; kompleksnom organizacijom svojih oruđa i proizvoda diriguje još kompleksnijim snagama duha. Izašli smo iz pećina i postali stanovnici velegradova, i iako svi paseisti proglašavaju povratak prirodi, »raspuštanje gradova« (Taut), ne možemo se odreći onoga čime smo upravo postali kulturni: ljudi gradova. Intervencija mašine izazvala je suštinsku metamorfozu kulture i civilizacije, dala je podsticaj za likvidaciju umetnosti. *Jer mašinska civilizacija je u suštinskom konfliktu sa civilizacijom umetnosti i zanata.* Ovaj konflikt ne može biti odstranjen nepriznavanjem automobila, gramofona, bioskopa i linotipa. Estete imaju šaljive predstave o životu. Dok stanujemo u betonskim kućama, oblačimo se, upotrebljavamo vodovod, električnu svetlost, dok se vozimo u vozu i čitamo novine, nismo nagi u rajskoj prašumi. Mašina je

zapečatila sudbinu zanata. Sva nastojanja na njihovom preporodu pokazala su se ne samo uzaludna, već i nepotrebna. Mašina likvidira umetnosti i zanate. Prvo je imitirala manuelan rad i to veoma rđavo; upravo je zato mogao nastati otpor prema mašinskoj proizvodnji, kako ga je izrazio Raskin. Raskin liči na Don Kihota iz Marksovog aforizma: Don Kihot je plaćao za varljivu predstavu da se viteštvo litalice može srazniti sa svim formama civilizacije. Uostalom, mi se teško prilagođavamo zahtevima aktuelne mehaničke civilizacije, jer je naše istorijsko obrazovanje najradije ograničeno na duboko izučavanje doba u kojem mehanika nije postigla bilo kakav napredak. Vels podvlači da istorijska saznanja koja se tiču Evrope, potiču i počinju u doba u kojem su Grci putovali po svetu na konjima ili jedrenjacima i galijama, sve do dana kada su se Napoleon, Velington i Nelzon kretali na isti način na gotovo istovetnim vozilima i lađama. Otkriće pare i elektrike — tu Muza istorije podiže nosić i zatvara oči. I tako je bio neophodan određen period inkubacije, pre nego što je moderna produktivna misao umela da prihvati mašinu. I odmah je mašina stvorila nove socijalne odnose i uslove, kao i duhovne i moralne, uslovlila promenu sredine i na kraju postala i profesor moderne estetike i likvidator umetnosti. Postala je sastavni deo čoveka. I jasno — njena istupanja će ili ubiti ili osvojiti umetnost.

Tako o tome govori Eli For. Tačnije je kazati: Mašina zamenjuje umetnost.

Naše doba je doba nauke i tehnike. Prvo je ispratilo, ponekad sasvim neučtivo, religiju sa vrata svojih radionica. Dosledno i iskreno je odustalo od svakog misticizma. Sa idealnim oduševljenjem proglasila se materijalističkom, do poslednjih konzekvenci. Veselo je zavijorila zastava pozitivizma. Teku eksperimenti. Posle poverenja oslobođenog od religije, poverenje zasluži nauka. Naučnici veruju da svojim radom mogu da instaliraju raj na zemlji. Ovaj raj zovu tehničkom civilizacijom. U tišini laboratorija otkriven je radijum, x — zraci, invar, sera. Kao posledica specijalnih otkrića čiste nauke, učinjenih pod mikroskopom, nastaju ogromni i dalekosežni prevrati u proizvodnji, industriji, a tehnika koja ih aplikuje, dospeva do novih i novih pronalazaka. Kao posledica ovoga ponovo se modifikuju zaključci, poboljšava se lekarska praksa, higijena, reformiše se zakonodavstvo i moral. Pokretačka snaga ovog napretka jeste *mašina*. Mašina skraćuje radno vreme uz maksimalnu produktivnost. Njen zakon je zakon *minimuma napa*ra uz *maksimum efekta*. To je zakon *ekonomije*. Zakon ekonomije je zakon sveg rada. A rad je jedini zakon sveta, regulator koji vodi organizovanu materiju ka nepoznatom cilju. Industrija izbacuje u jednoj godini toliko produkata, da ih ranije

ne bi mogla proizvesti manufakturna produkcija čitavih vekova.

Mašinska civilizacija dala je modernim ljudima »pesmu gvožđa, zujavu pesmu električnih varnica i razumeli su je: to je pesma njihovog doba, čuju njene nemilosrdne kadence u udarima vozova koji im prolaze nad glavama«, veli Kelerman u romanu *Tunel*.

Mašina nije pitoreskan siže, već sklop i razvoj tako i tako organizovanih energija. Nije predmet umetnosti, već pouka duha. Ako je primer moderne estetike, takoreći simbol moderne lepote svojim organizmom i izgledom, svojim aktivnošću i poslanjem jeste likvidator umetničkih zanata, a time i sve dosadašnje umetnosti koja je proizvodno okamenjena u stadijumu manufakture.

»Les belles formes sont les plans droits avec les rondeurs« — izjavio je Dominik Engr. A ovim citatom, ako hoćete, možemo proveriti lepotu mehaničkog proizvoda.

Nisu li, na primer, kuglični ležajevi savršena plastična radost vida. Sjaj prekrasnog modernog materijala, preciznost geometrijskog oblika — a krug i kugla jesu najosnovniji oblik koji najviše raduje naše oko — sugerišu neposredno savršenstvo svoje funkcionalnosti. Ova lepota tačno odgovara karakteru našeg doba, strasnog i trezvenog, temeljnog i radnog.

Ako govorimo o estetici mašine, nužno je upozoriti da nećemo propovedati oboža-

vanje mašine. Ako sentimentalisti nisu umeli ništa drugo nego da razumno proklinju mašinu, futuristi su je uzdizali u nebesa; neophodno je, međutim, racionalno saznati u čemu je mašina izvor pouke, u čemu može biti smernica za nov senzibilitet. Živimo u doba čelika i sjajan, uglačani čelik fascinira naš vid; mehanička lepota, ako nije delo tzv. praktičnog razuma, jednostavno je delo modernog čoveka; tačka oslonca kulture doba. Mašina je element interferencije modernih koncepcija. Mašine su moderni umetnici prihvatili — sve do sada — na nepotpun način i bučno artistički. U suštini naturalistički. Uzvišenoj lepoti nije potrebna mašina da bi bila ovenčana ornamentom ili panegirikom. Pesme Marinetija i Ležeove slike mašina nisu dodale mašinama i limuzinama lepotu. Bolje je ostaviti mašine tamo gde im je mesto — u fabrikama, a ne u slikama, skulpturama ili pesmama. Pouka koju nam pružaju mašine glasi otprilike ovako:

Vidimo da se tamo gde je svrhovito radio inženjer, bez bilo kakvih estetičkih briga, i gde u rad nije intervenisao umetnik, dospelo sa novim materijalima, do čiste i stoprocentno moderne lepote. Mašina nije stvorena za posmatranje, već za upotrebu, a ipak je pogled na fabriku u radu vrtoglavo moderno pozorište. Čisti profili, jasni obrisi, tačni i kategorički pokreti mašine podstiču nas na razvijanje logičnih stvaralačkih sposobnosti duha i oslobađa-

nju osećanja pervertovanog dosadašnjom umetnošću, koja je, nadzemaljska, bila zanatski trening u metafizici. Prenositi oblike mašina, čija je lepota u preciznosti i funkcionalnosti, spolja i dekorativno u slike ili u arhitekturu, kako je to nekada rađeno u jugendstilu i do danas se radi, jeste čin lažnog i nesvesnog mašinističkog romantiзма i osnovna zabluda. Stari Grci sigurno ne bi prenosili linije lađa u arhitekturu, dok oblike osvojene aerodinamičkim proračunima današnji mašinistički romantičari mirno prenose u nameštaj ili stanovanje — tj. statičke predmete. (Mendelsonova, Ajnštajnova kula u Postupimi).

Pouka mašine? Principe današnje mehaničke estetike nisu izmislili umetnici od zanata, već moderni konstruktori, koji nisu mislili na umetnost. Imali su na umu savršeno izvršavanje konkretnog zadatka. *Mi konstatujemo, da kada god konkretan zadatak i problem dobije savršeno, što ekonomičnije, što tačnije i najpotpunije ispunjenje i rešenje, dospeva, bez svih sporednih estetičkih zamisli, do najčistije moderne lepote. Nije moguće kazati da ova lepota počinje tamo gde se završava savršeno ispunjena svrhovitost; ovde nije moguće jednostavno razlikovanje lepote i svrhovitosti oblika. Nije moguće kazati da arhitektura počinje tamo gde se završava konstrukcija. To nije moguće kazati jer u onom trenutku kada dospevamo do svestrane, svrhovite savršenosti, istovremeno auto-*

matski dospevamo i do lepote. Početnu tačku ove lepote nije moguće ustanoviti, kao što ne znamo gde krivulja menja pravac, ne znamo kada stvar, pošto je odgovorila na praktične zahteve, apeluje na našu estetičku prijemčivost. Znamo, da je forma sama po sebi ravnodušna i da se dotiče našeg senzibiliteta i interesuje našu vitalnost tek ako je združena sa neakvom funkcijom. Ovde konstatujemo da sva lepota izgleda počinje tamo gde prestaje ravnodušna nesvrhovitost. Moćna moderna lepota leži u svakom predmetu, napravljenom za tačno određenu svrhu, predmetu koji egzaktno realizuje intencije za koje je stvoren.

Sva pometenost današnjih likovnih umetnika dolazi pre svega iz njihove nesigurnosti o cilju i svrsi i poslanju njihovog rada. Dok se iz proizvoda i konstrukcija moderne industrije rađa moderna lepota. Nove proporcije, igre obima i materija, za koje ne možemo naći primera u istoriji, nose u sebi *broj, to jest poredak*. Ove neporecivo lepe konstrukcije izazivaju muževnu atmosferu. Njihova moderna lepota je matematička. To je lepota savršenog sistema.

Moguće je primetiti kako neke mašine, iako savršeno svrhovite, mogu biti neugledne i ogavne. To nije sasvim tačno. Ako su neugledne, to je pre svega zato što zapravo i nisu savršeno svrhovite, zato što je njihova savršenost samo relativna i traži dalja usavršavanja. Mogli bismo kazati da

neugledna mašina prosto više i zahteva dalje usavršavanje, da je njena ružnoća simptom nedovoljnosti. Tvrdimo da je *mašina utoliko lepša ukoliko je savršenija*. A savršena i sledstveno tome lepa mašina je samo onda kada ne lepota, već apsolutna svrhovitost predstavlja glavni interes konstruktora. Ako imate dve mašine sa istom svrhom, čija je praktična savršenost ocenjena kao ravnopravna, a jedna od njih je ružnija, ne sumnjajte — *druga, lepša mašina, biće i praktično svrhovitija*. Mašine se rađaju iz proračuna a proračun ostavlja uvek nekoliko mogućnosti, otvara put nekolikim načinima. Odlučiti se za najpogodniji (implicite najlepši) rezultat, jeste delo *matematičke intuicije*. Matematička intuicija, koja ovde interveniše, nikako ne znači umetničku, estetičku, formalističku intuiciju: ovde nema mesta za osećanja, fantaziju i ukus za lepo, jer ovde radi disciplinovan, logičan matematički duh.

Matematički duh mašine objašnjava sve. Objašnjava njenu zakonitu savršenost. Objašnjava i njenu skrivenu i urođenu *iracionalnost*. Tamo, gde govorimo o matematičkoj intuiciji, tamo gde objašnjavamo lepotu mašine — *a lepota mašine je iracionalna vrednost racionalnog proizvoda* — saznajemo da iza racionalnog vrednovanja traju iracionalna egzistencija i efikasnost. Matematika, posebno geometrija, bila je formulisana kao umetnost tačnog promišljanja netačnih činjenica. Matematičko

mišljenje takode operiše sa fikcijama, sa svesno neistinitim zaključcima, koji se dobrovoljno uzimaju kao ispravni. I veštačka tačnost potiče od potiskivanja iracionalnosti na nevažna mesta. π (pi), iracionalan broj, moguće je racionalizovati na mnogo desetina mesta, ali uvek samo delimično, jer se iracionalnost ne može izgladiti. Svaka mašina sa kugličnim ležajevima, svaki valjak ima π (pi), iracionalan element. Krug, osnovni oblik — njegova je formula iracionalna. Sva neobjašnjivost lepote mašine je očigledno u njenoj iracionalnosti. I tako mašine mogu biti primer ne samo modernog, logično zaposlenog mozga, već i modernog, nervoznog senzibiliteta. Ništa nije nervoznije od motora koji podrhtava.

Intervencija iracionalnog, intervencija matematičke intuicije. Govorimo nasuprot postupku elementarne i mehaničke logike o intervenciji biomehaničkog elementa: *pronaska*. Biomehanička snaga ljudskog pronalazaštva ne može biti definisana. U seriji uvek ima mesta za prevrat: pronalazak je jedini nepredvidljiv slučajan element industrije i tehnike. Svaka druga slučajnost njime biva isključena, jer tamo gde vlada slučajnost (kako je to bilo u tzv. umetnosti) ne može biti ostvaren *pronazak*.

Estetika mašine nam znači veli: lep je proizvod koji je bio stvoren što savršenije i svrhovitije, ekonomično i precizno, bez bilo kakvih estetičkih gledišta. Mašina je

delo specijaliste, inženjera; nikako umetnika. Potrebni su nam specijalisti. Savršeni specijalista realizuje savršene stvari. Ali to je malo. Ume da odgovori datim potrebama, ne ume da probudi nove potrebe. Specijalist, izolovan od ostalog života, zato je nekulturna pojava, jer nije sposoban da pomera razvoj napred. Pronalazač je specijalista — moderan čovek. Biomehanički element pronalazaštva je vitalna snaga. Potrebni su nam pronalazači.

1925.

ESTETIKA FILMA I KINOGRAFIJE

Realizacije savremene umetnosti predstavljaju rezultante savremenog, novog senzibiliteta i mentaliteta, neposredno povezanog sa novinom sveta koja se permanentno revolucioniše. Predstavljaju odraz spoljašnjih uslova i satisfakcija pesničkih potreba modernog čoveka; ne dotiču se oblasti koje su rezervisane za nauku, filozofiju, moral, ne apeluju na kantovski »čist razum« u čiji značaj, pa čak i postojanje, s razlogom sumnjamo. Predeo koji presećamo stokilometarskom brzinom voza ili automobila, izgubio je za nas svoje deskriptivne i statičke vrednosti; naša čula usisala su u sebe zbirni i sintetički utisak. Tako stojimo iza prozora brzog voza, u nepokretnom položaju, čvrsto raskoračenih nogu, sa rukama u džepovima, lulom u zubima i sa neizmernom, neutoljivom čežnjom u srcu — kraj nas juri prostor predela, okreće se rapidno zemaljska kugla, navijajući na svoje klube intenzivno doživljenu prošlost. *Doživljavamo potpuno nove vizije sveta.* Moguće je reći da današnji čovek doživljava sto puta više utisaka nego čovek srednjeg veka. Mi smo ljudi ekspresnog mentaliteta, bičevane i omamljene senzibilnosti čija elastičnost omogućava sve evolutivne mogućnosti. Naš svet je patentni pronalazak sa dinamičnom lepotom brzine, gvozdene i vatrene, obojene

svežim bojama velike nade. Naš svet je prostor električnih centrala, amerikanizma, informacija, radio-telegrafije. Brzina saobraćajnih sredstava, Ajnštajnovе teorije pružaju nam novo i ispravno saznanje prostora i vremena. Svet nije raj, ni vrt detinjstva, ni pakao rada. To je jednostavan vremensko-prostorni kontinuitet, a njegova umetnost je — *hronospacijalna pesma*. Moderne muze su kćerke velegrada, posećuju intelektualne centre. Naš svet je istinski organizovan »salon l'Esprit Nouveau«, ukrašen i opijen, koji su stvorili anonimni inženjeri i konstruktori, vesele fantaste, pesnici, klovnovi i akrobate. Amerikanizovana Evropa postaje jedan haotičan i kinematičan velegrad, a socijalna promena koja se u njoj odigrava pretvoriće je, ranije ili kasnije, u harmoničan internacionalni grad. U ovoj Evropi, na prostorima naših snova, kao jasni filmovi izrastaju elektrogenske pesme svetlećih reklama, drečavo obojene afiše, obraćaju nam se iluminacije oživljenih ulica, svetla semafora, boje signala i oznaka, jezik zastava, nervozno otkucavanje morzea i krajnje sažet žargon depeša i oglasa. Ove pesme usred sveta nije moguće skandirati u alexandrincu. Otuda kondenzovanost, raznolikost, razbijanje dosadašnjih formi u modernoj poeziji. Iz brzog tempa i moćnog pritiska moderne epohe — ovaj tempo dođao je razvoju duha ubrzanje na kvadrat i pod njegovim pritiskom se sigurno i brzo

raspadaju preživeli atavizmi. Brzina budi potrebu za još većom brzinom, baš kao i želju za odmorom i mirom meditacije. Udobna fotelja i *Air-express* jesu ilustracije ovakve situacije. Ako brzina kretanja i rapidan sled činjenica, predstava i zapažanja omogućuju simultanost opažanja, naše doba moguće je ilustrovati i ovakvom slikom: udobna fotelja u kabini *Air-expressa*. Danas simultano proživljavamo psihološke kontraste zaoštrene do paradoksa, osećamo i razumemo u isto vreme, senzibilitet i inteligencija, koji se uzajamno dopunjuju, permanentno su aktivni. Nismo, naime, razumni filosofi ili osećajno — nadahnuti pesnici, nismo to naizmenično, već istovremeno i uzajamno. Slažemo se sa upotrebom Epštajnovog termina — mi smo *lirosofi*.

Protivnici plačljivog sentimentalizma, odjednom smo osetili nekakvu nedovoljnost i mrtvilo tradicionalnih umetničkih oblasti, slikarstva, vajarstva, književne poezije i svih njenih vrsta. U *bioskopu* smo otkrili *sasvim novu umetnost*, koja savršeno, kao nijedna druga, odgovara karakteru, potrebama i nužnostima današnjice. Odmah smo razumeli da je film kolevka svake zaista nove umetnosti, koja će biti živi radio — koncert, u kojoj će se sticati svi različiti glasovi „svih gradova sveta, vrele, čarobne i melanholične pesme, u kojoj će biti zapaljene neviđene slike i strana svetla kao blještave i efemerne zvezde u

spiralama dima lokomotiva. Mogućnosti filma su neograničene, a njegovi izvori bogati i beskonačni. Njegova poezija, 100% moderna poezija, sveobuhvatna, precizna, fragmentarna i sintetična. To je poezija dnevnika sa putovanja, Ajfelovog tornja, bedekra, plaketa, razglednice, mape, anegdote, groteske, poezija nostalgичnih uspomena, jer su sećanja na gradove uspomene na ljubav; poezija kafana, punih svetlosti i dima, pesma modernih sirena Red — Star — Line, turistička poezija dugih koridora hotela i prekookeanskih brodova, sa tajanstvenom numeracijom vrata soba i kabina. Putovanja oko sveta, frivolnost, klovnerija i pustolovlje, opremljeni potpunim komforom.

I najpovučeniji među ispisnicima električnog veka svakodnevno doživljavaju mnoštvo intenzivnih emocija i vrelih saznanja. Da bi se smirili, da bi mogli da uhvate dah, nisu im potrebni trnoviti izazovi nirvane, već naprotiv, okretna i sažeta umetnost, nagle i efemerne senzacije, lirski, poetski naboj neposrednog izraza, oštrih aluzija, kao što su džez, radio i pre svega film. Bolešljiva i slabašna umetnost, čija je oblast od početka bila ugrožena ekspanzijom filma, neprestano je tvrdila kako je film loša i niska pseudoumetnost kojoj je navodno potrebna intervencija i saradnja pozorišnih i književnih veličina. Tako su i nastale stotine očajno loših filmova. Ocenjivano je da vestern ili avantu-

ristička serija ne mogu dostići nivo akademске drame, tako da danas po platnu jurcaju uboge, oplevljene drame. *Odvajanje filma od pozorišta*, bezuslovno nužno za njegov zdrav razvoj, nije do sada konzekventno sprovedeno. Između pozorišta i filma ne postoji drukčiji odnos osim neprijateljskog, napetost suprotnosti. Utoliko pre što dosadašnje pozorište uporno istrajava u svojim književnim formama. Književnost ništa suštinski ne znači za film, književna drama i roman postoje na platnu samo zato što je većina režisera i filmadžija književnog porekla i obrazovanja. Literata koji radi na filmu ne ume da se ograniči na nemu a ipak rečitu crno-belu igru, a još manje to može čovek iz teatra. Pozorište i sve građanske umetnosti tonu u ideologiji. Film je neposredna predstava, umetnost zemaljske lepote, vrele aktuelnosti, omamljujuće fantastičnosti; prerez kroz današnji svet. Kao slikovita i pesnička zona, film je konačno izbegao vavilonsku pometnju jezika, on je internacionalan kao ido odnosno esperanto, piše svoje strofe na svim jezicima i žargonima ljudske imaginacije.

Bodler je rekao da se lepota sastoji u čuđenju. Upravo je u tome lepota filma. Estetika filma je zato estetika čuđenja, iznenađenja i neočekivanog. Pokojni Kanudo davao je pre nekoliko godina u Parizu kinematografske senzacije u Jesenjem salonu, čime je, izgleda prema davnoj Apoline-

rovoj želji, film stekao uostalom prilično opasno priznanje — oficijelno je priznat kao umetnost; isti Kanudo je film zgodno definisao: to je fantazmagorijski svet ljudskih čuda, čije su manifestacije beskonačne i obnavljaju se iz nedelje u nedelju; film je totalna slika života za sva bića i stvari raspršene po svetu, od kojih je svaka cvet i rezultat određene sredine. Film je, pre svega, sjajan instrument na kojem, na žalost, često sviraju nevešti glupaci: kao da na Stradivarijusu svira početnik.

Od početaka filma, od prvih groteski i burleski, moglo je biti sasvim jasno kako je ovde reč o uspevoj umetnosti, koja može postati još bolja i savršenija. Uzdiže svetlost na nivo konstitutivne funkcije, što u slikarstvu nije uspelo ni Rembrantu ni impresionistima. Doduše, tačno je — uprkos zapanjujućem tehničkom usavršavanju, film nikada nije bio u tako očajnički bunovnom stanju kao danas. Film je na raskrsnici svog evolutivnog puta, a njegove dileme su dileme bogatstva; očigledno, ovde će pomoći lečenje dezinfekcionom metodom *estetike minimuma*. Non multa, sed multum. Danas se pravi suviše umetnički film, koji (baš kao i umetnička industrija) bezobzirno pozajmljuje efekte od ostalih oblasti, posebno od pozorišta, umesto da radi sa vlastitim i izvornim elementima filmske umetnosti. Kao i svuda, i ovde je najviše potrebna revizija vrednosti, *radikalna čistka sredstava oblikovanja* i lucidna jasnoća

duha, sasvim svesnog svrhe i poslanja. Izvesno je da ova kriza filma traje već veoma dugo. Uostalom, podupiru je trgovačke špekulacije filmskih producenata, koji jure za »velefilmovima« i »chef d'oeuvre«, tako da kriza postaje hronična, a mi — pristalice filma — govorimo o njegovom sve očiglednijem nazadovanju. Ipak, kada se setimo onih nekoliko najpoetičnijih, najfotogeničnijih i najmodernijih savremenih filmova, verujemo da bolešljivost filma neće dugo trajati i naše žive i široke nade upiru se neprestano prema ovoj *nadstvarnoj umetnosti*. Ali, ako kritikujemo film, moramo znati vrednosti i merila. Neophodno je formulisati estetiku filma. Neophodno je da se današnja konfuzija razveje. Neophodno je da neka načela kinematografske estetike budu precizirana. Da, pre svega, zreciziramo odnos filma prema pozorištu, književnosti i slikarstvu, da prestane pozajmljivanje stranih vrednosti, koje pretvara u film u nedostojnu umetničku industriju, u »film d'art«.

Film je *živa slika*. Ogroman vizuelni orkestar, drama linija i materija pokreta. Film je kinoplastična pesma, bačena u vreme, da traje i zbiva se. Film je *vremensko-prostorna pesma*, kojoj »nisu potrebne reči, muzika, rima, ništa uobičajeno, nikakve recitacije, nikakvo, makar i najbolje ništa« — kako glasi Vitmenov san. Film je likovno stvaranje koje se nije zaustavilo u vremenu. Film, je kako je tačno istakao Čer-

njik, zbog svoje fragmentarnosti, pre pesma nego roman, pesma koja se čita u bezbrojnim nastavcima.

Film je živa fotografija. Fotografija je istinita slika. Estetika filma pre svega ima posla sa estetikom fotografije, od čijih mogućnosti zavisi njegov razvoj i usavršavanje. Optička strana je i ovde od primarnog značaja. Ponovo upozoravamo, makar samo usput, na zanimljive pokušaje i eksperimente američkog fotografa Man Reja (fotografije bez objektiva), koji je prvi uzdigao fotografiju na nivo velike likovne umetnosti.

Književnost u knjigama, slike u ramu, najrazličitije kipove, naše vreme baca u staro gvožđe, a nove mase sa oduševljenim aplauzom pozdravljaju predstavu neme filmske umetnosti.

Stari romani i epovi, bajati i arhaični, čak su ponekad postajali prihvatljivi, zahvaljujući filmskoj obradi. Gubitak govora, živog, izgovaranog i melodičnog, doneo je *novu izražajnost*. Film kao pesma bez reči jeste primer moderne poezije koja iz dana u dan postaje sve likovnija i plastičnija, da zameni i nadoknadi smanjenje vrednosti i efektivnosti reči. Filmski glumci ne moraju da govore književnost, oni su akrobate, žongleri i klovnovi: proza filma nije proza rečitosti, *već proza tela u pokretu*.

Gijom Apoliner, taj genijalni duh koji je naslutio tako mnogo stvari iz budućeg razvoja, govori u jednoj pripovesti o slikaru ko-

ji, »postavljen na same granice života, u predele umetnosti«, oseća da će se njegov položaj preokretom promeniti za 180°: »na same granice umetnosti, u predele života«. Ako danas zaista dolazi do ovog preokreta umetničke orijentacije, to je u ne maloj meri zasluga moćne intervencije filma. Nova umetnost, koja prestaje da bude umetnost, postavlja se u sred života, prekoračivši granice umetnosti.

Svetleće reklame, projekcije, fotografije u ilustrovanim revijama — da li je to još uvek slikarstvo?

Hangari, liftovi, svetionici, železničke stanice, fabrike — da li je to još uvek umetnička arhitektura? Kancelarijski nameštaj, uniformno odelo turista, engleske lule dunhill, naliv pera, pisaće mašine — da li je to umetnička industrija?

Žurnali, feljtoni, turistički prospekti, tragedija »Titanica« ili »Lusitanie« — da li je to još uvek književnost?

Pristaništa sa stožerom, prekrasna noć sa električnim mesecima, jedrenjak na pučini koji nestaje u daljini — da li je to još uvek književna lirika?

Shimmy, blues, tango i slavljenički fox -- trott avijatičara nad krovovima gradova — da li je to još uvek balet i koreografija?

Boks meč, demonstracije, fudbal — da li je to još uvek pozorište?

A sve to može biti junak filma.

Sve je to oblast moderne, čiste životne poezije. Poetizam tvrdi, kako danas, posle

sahrane umetničke tradicije, postoji samo jedna umetnost u mnogim formama — živa *poezija*. Estetika je estetika poezije. Može da meri film kao i sve ostale vrste. Čitljivost — vidljivost — rapidnost, jednako su optička, filmska, slikovna, kao i poetska svojstva: *transpozicija umesto deskripcije, indikacija fotogeničnih detalja, optički sistem, rapidna i neočekivana tehnika, život predstava, mehanička preciznost, atmosfera stvarnosti osavremenjene snom, ideografska shematizacija* — tako se formuliše niz i standard pesme, slike, filma.

Mođeran duñ je duh konstrukcije. Duh mudrosti. Ali zdravo je dodati zrnice ludosti u svaku mudrost. Da bi srećna ludost imala cenu i značaj, neophodno je da svoju komediju igra na čvrsto zasnovanoj osnovi životne mudrosti. Da japanski ekvilibrista na razapetom konopcu ne pogine, neophodno je da konopac bude čvrst i dobro konstruisan.

Današnjica je izražena dvema tendencijama: *konstruktivizmom i poetizmom*; obe nisu umetnički »izmi« u dosadašnjem, uskom značenju te reči.

Konstruktivizam je radna metoda, poetizam je životna atmosfera. Konstruktivizam ima rigorozne zakone. Poetizam, slobodan i bezgraničan, ne poznaje recepte ni zabrane. Poetizam je umetnost života i zato se izražava kroz određen prijatan i harmoničan životni bon-ton. Životna poezi-

ja izrasla je na konstruktivnoj osnovi i u saglasnosti sa njom: klovnovi i fantazeri braća su radnika i inženjera. Ova osnova je *mašina* koja zadovoljava sve primarne i svakodnevne potrebe. Moderna umetnost mora da se objasni sa mašinom. Ispravnije nego u futurizmu čini to u fotografiji i filmu. Moderne slike i moderne pesme spajaju se i prožimaju u filmu. Slikovita, pesnička emocionalnost filma bezuslovno zavisi od njegove tehničke perfekcije, novih fotografskih i projekcionih pronalazaka¹, koji mogu neposredno, bez apriorne estetičke spekulacije, voditi u nove pesničke izraze. Usporeno kretanje (u *Ferbanks ljudi*) daje privid sna; pretapanje, zatamnjivanje i sl. postižu fineise i efekte koji su ostali nedostupni i najrafiniranijoj poeziji (nemački film *Ulica*). Film nema evolutivnih stranputica, peripetija i varijacija, kao umetnosti prošlosti. Njegova evolutivna linija korespondira sa tehničkim razvojem i usavršavanjem.

Istakli smo kako je, u današnjoj krizi, filmskoj industriji nužno potrebno da precizira svoj estetički niz. Neka njeno načelo bude puno korišćenje i rafinirano kombinovanje vlastitih optičkih elemenata. Nova sočiva. Odbacivanje stranih elemenata, preuzetih iz akademske umetnosti. Neka se odlikuje uzvišenom jednostavnošću, bez psihologije i književnosti; i bez «kaligariзма». Da, *Kabinet dr Kaligarija* pred-

¹ Film u koloru, zvučan film, plastičan film.

stavlja najbolju ilustraciju stranputice na koju je dospao tzv. »umetnički« film. Ovaj nezdrav i histeričan film uopšte nije film, jer hipersenzibilitet ludaka nije moderna umetnost. Pozorišne, deformisane dekoracije nisu postale filmski oblik, već ostaju neuspelo slikarstvo. Realne ličnosti izgledale su kao strašila u irealnom dekoru. Autori Vin i Krel zaboravili su da dramatičnost, pa i deformacija, koja se dovodi ako treba i do karikature, u filmu mora biti optička, fotografska. To je bio sudbonosan nesporazum.

Nasuprot ovom zastrašujućem primeru »umetničkog« filma valja istaći savršene realizacije *filmske umetnosti*, naročito američkog porekla. Filmovi sa Haroldom Lojdom, pored intenzivne komike, privlače nas i savršenom i prekrasnom fotografijom. Oni su radost za oči i duh. Film *Uragan* (sa Doroti Filips) postiže svoju dramatičnost i napetost čistom fotogeničnošću. O primerima Čaplinovih filmova da i ne govorimo.

To je bio Luj Delik, koji je najbolje formulisao fotogeničnu osnovu i principe filma. Upozorio je, pre svega, da film *nije epska umetnost i da avanturistički i detektivski romani*, Šerlok Holms, Fantomas, Buffalo Bil, još uvek nisu film. Više je film snimak poletanja hidroplana. Film je, naime, pre svega *optička umetnost*. Živa slika je umetnost gledanja. Kao umetnost gledanja, film je *dramatična pesma pokreta*,

brat cirkusa, kabarea i music-halla. Filmska muza može naći dragocene pouke u cirkusu *Medrano*. Klovnovi i akrobate su njena oruđa. Današnji filmski režim suviše ispoveda diktaturu filmskih zvezda. S pravom se ponosi Hajakavom i Nazimovom, Ferbanksom i Pikfordovom, ali se najviše može ponositi onim što ga povezuje sa cirkusom — svojim klovnovima, među kojima je toliko pesnika, a najveći je Čaplin.

Film, ako treba da precizira svoju estetiku, mora pre svega savladati svoju optičku stranu. U vreme radio — koncerta može se očekivati pronalazak *radio — filma*.

U međuvremenu, aparat „*pathé-baby*“ omogućava uvođenje kućnog bioskopa. Filmska komorna muzika. Imaćete bioskop u kući, kao što imate knjige lirskih pesama i gramofonske ploče. Naravno, u kući nećete projektovati avanturističke serije koje pripadaju masovnoj publici. Treba veoma pažljivo razlikovati javnu umetnost (plakate, freske, uličnu muziku, itd.) i privatnu umetnost, lirsku poeziju, intiman lirski film. *Ovaj film postaje lirski poezija, intimna fotografska i slikovna lirski pesma, bez radnje, samo sa pokretima. U njemu se najjasnije i najpouzdanije mogu demonstrirati principi fotogenične estetike. Ovde nema šta da traže književnost i dramaturgija. To je čista kinografija, drama crnog i belog, pokretna optička pesma i najmodernija slikovna površina. Filmske partiture Lisickog, Hansa Rihtera, V. Grefa i V. Egelinga jesu*

neoplastičke slike i konstrukcije, stavljene u ritmički pokret.

Optičkoj i emotivnoj fotogeničnosti filma pridružuje se, u nerazdvojan savez, i njegova pesnička emotivnost. Ovde se srećemo sa modernim pesnicima. Pesnik filmom govori publici koja se regrutuje među običnim ljudima, umornim od rada, koji neće ništa drugo nego da osveže nerve, istrošene u iscrpljujućoj borbi za život; to je publika koja neće da bude poučavana, koja pljučka na akademsku umetnost, koja samo hoće da *gleda i zabavlja se*, koja najvno traži senzacije kao onaj ko nema pristup praznicima današnje klasne kulture.

Posredstvom filma pesnik može naći najbolju vezu sa svim gledaocima. Pesnici osećaju da treba da pišu za film — ne samo da bace na papir kratak nacrt, koji će režiser razraditi, već da optički zabeleže čitavo zbivanje, da direktno koncipiraju zbivanje — za film. Potrebno je izgraditi kompletnu kinematografsku dramaturgiju. Već postoje libreta Biroa, Epštajna, Nezvala, Delika, Sajferta, Erbijeja, Mahena, Černjika.

Toliko o estetici filma.

Da li treba nešto reći i o njegovoj etici?

Poslanje filma je etičko samo utoliko ukoliko je etičko poslanje poezije. Zane-marujući film kao veličanstven instrument *agitacione i tendenciozne umetnosti*, instrument mnogo zgodniji za ovu svrhu nego

što su tendenciozne strofice, razmatrano film kao *poetsku* umetnost, univerzalnu umetnost, koja je potpun repertoar života na globusu.

Duh hrabrosti i opojne egzotičnosti filma, zajedno sa prekrasnim optimizmom, mogu imati najdivniji etički uticaj.

Optimizam koji se danas osmehuje uprkos grubim etapama egzistencije, opasnostima i večitoj neizvesnosti sutrašnjice, jenkijevski optimizam blefa, to je najzdravija drskost. Na raskrsnici egzistencije — umetnost osmejka. Umetnost da se svet okrene naopačke, nogama nagore, ili, ako je reč o klovnu u cirkusu, umetnost izazivanja glasnog smeha, neposredne radosti i veselja.

Umetnost koja glasa za veselost kao pogled na svet.

Ništa više.

Nije li to dovoljno?

1924.

ZADACI MODERNE FOTOGRAFIJE

Ako pratite ogroman razvoj i pobjedonosno napredovanje moderne fotografije u najnovije doba, velike i značajne fotografske izložbe, kakva je bila pokretna izložba nemačkog *Werkbunda FfO* (Film und Foto), prvi put otvorena u Štutgartu 1929. godine, ili još obimniju ali eklektičku izložbu *Das Lichtbild* u Minhenu 1930. godine, ili blistave albume i publikacije, posvećene modernim nastojanjima na polju fotografije, fotomontaže i fotograma, na primer Čihold-Roh: *Fotoauge*, V. Gref: *Es kommt der neue Fotograf* Renger-Pač: *Die Welt ist schön*, Ž. Krul: *Métal*, Helmar Lerski: *Köpfe des Alltags*, zbirku fotografija u *Arts et métiers graphiques* i *Fototheku* koju je redigovao F. Roh ili monografiju glavnih predstavnika crno-bele moderne — Man Reja, Moholj-Nađa i mnogih drugih — ako, ukratko, pratite kako je u poslednjim godinama fotografija u svim svojim granama prodrila u svet umetnosti, izborila u njemu svoje mesto i dostojno priznanje, pored a često i protiv slikarstva, jer fotografske izložbe i publikacije danas prate sa većim zanimanjem i zadovoljstvom od slikarskih izložbi i publikacija, tako da možete potvrditi izjavu kako je »fotografija, pronađena pre čitav vek, otkrivena u stvari tek danas« (L. Moholj-Nadž).

Svrha ovog članka jeste tihi protest protiv današnje fotografske inflacije na izložbama i u publikacijama, protest donekle neumesan kod nas, jer je moderna fotografija, koja se u međuvremenu sasvim odomaćila u Nemačkoj, Francuskoj a na određen i različit način i u Sovjetskom Savezu, kod nas još uvek Pepeljuga, i osim nekoliko izuzetaka gotovo da i ne postoji. Kod nas niko modernu fotografiju ne traži i nikome ne nedostaje: naši časopisi i ilustrovani nedeljnici izgleda da su sasvim zadovoljni sa minornim informativnim snimcima, a naša propaganda i reklama u celini je tako nerazvijena i provincijalna, da ni danas ne može shvatiti kako značajan zadatak obavlja savršena, kvalitetna, moderna fotografija. Brojne izložbe i fotografske publikacije u inostranstvu kao da su izvrsna škola: škola za vaspitanje stručnjaka i publike. Čehoslovačka javnost ovu školu nije prošla (jedini izuzetak bile su izložbe moderne fotografije u praškoj Aventinskoj mansardi, na žalost, suviše siromašne). Bilo bi neophodno pozdraviti još nekoliko albuma izvrsnih snimaka i kritičku monografiju o međunarodnoj modernoj fotografiji.

Ako, međutim, ne uzimamo posebno u obzir čehoslovačke prilike, veoma zaostale u ovoj oblasti, takođe mnogo možemo zamerati, kako činjenici da je moderna fotografija u inostranstvu postala velika moda umetničkog sveta — jer se tako javlja

opasnost da ćemo ponovo doći do umetničke fotografije u nekakvom obnovljenom i modernizovanom izdanju — tako i navedenoj izjavi Moholj-Nađa o tome da je fotografija tek danas zaista otkrivena; ova izjava dovodi do potcenjivanja starijih, i čak veoma starih dokumentarnih i reportažnih snimaka, i precenjivanja današnjih prebogatih fotoaparatskih igrarija, koje se prave kao da nam daju nov pogled na svet, ako — prema već konvencionalnim receptima slikaju predmete iz gornje, donje ili iskrivljene perspektive, ili u ogromnom uvećanju.

Ako hoćemo, pre svega, da se nijedna, ni ona najmodernija i najsavršenija fotografija ne izdaje za umetnost, jer se time ponovo izlaže opasnoj kugi estetizma i akademizma,

— hoćemo, da takozvana »umetnička fotografija« bude odbačena kao hibridna pojava, koja nije ni fotografija, ni slikarstvo, i to i u slučajevima u kojima takva fotografija navlači modernistički oblik, jer je sasvim svejedno da li fotografi pozajmljuju od Rembranta i impresionista, ili od Pikasa, Ležea, apstraktivista i nadrealističkih slikara...

— hoćemo, najzad, da rušimo određene i danas već uobičajene predstave o »avangardnoj fotografiji«, kao i o »avangardnom filmu«, tj. o onoj »avangardnoj« polovičnosti i komercijalnoj prodajnosti koja se ne boji vitriola snobizma, artizma

i estetizma, samo da dođe do uspeha i profita, do zarade na osnovu toga što je u modi...

Moderna fotografija je mnogo starija nego što se obično misli. Prve fotografije bile su, naime, suštinski modernije nego sva kasnija umetnička fotografija. Ako možemo, u dosadašnjem razvoju fotografskog rada, izdvojiti dva relativno vrhunska razdoblja, tj. na početku razdoblje Dagera, i danas, na kraju prvog poglavlja razvoja, time konstatujemo da je fotografski rad, u nekoliko decenija koje su sledile posle ranog razdoblja, potonuo u tužan nazadak i banalnost. Vrednost i značaj današnjeg fotografskog rada koji predstavlja neosporno veliki napredak, u poređenju sa prethodnim godinama nazadne, salonske i reprezentativne kunst-fotografije, sastoje se uglavnom u tome da fotografi odbacuju stare i rdave slikarske navike iz ateljea, kao i beživotnu pseudoimpresionističku maglovitost, iako ne uspevaju uvek da odbrane nezavisnost fotografije od modernijih slikarskih metoda i pravaca...

Istorija fotografskog rada bogatija je nego što se obično ocenjuje. Početke fotografije možemo vremenski odrediti čak sto godina pre Dagerovog pronalaska. A na početku fotografije stoje fotogrami koje je Man Rej preporodio, tj. snimci bez aparata, neposredni zapisi svetlosti na osetljivoj ploči. Davno pre Dagera, pre Engleza Dejvija i Vedžvuda, nemački lekar u Halu a. d.

S. Johan Hajnrih Šulc eksperimentisao je 1727. godine prvi put sa fotogramom: ovi fotogrami, tj. kopije predmeta na osjetljivom papiru, naravno, nisu bili trajni, jer sliku još uvek nije bilo moguće fiksirati na osvetljenoj ploči. Tek sto godina kasnije, 1829. godine, Ž. Nikifor Nijeps i slikar Luj Žak Mande-Dager sklopili su ugovor o preduzeću u kojem će hemijski fiksirati optičke slike kakve pravi camera obscura. Svoj pronalazak, naime, rešenje ovog problema Dager je objavio javnosti tek 1839. godine: fotografisao je na posrebrenoj, glatkoj, bronzanoj ploči, izloženoj dejstvu isparenja joda, čime je na posrebrenoj površini stvoren sloj joda i srebra, osjetljiv na svetlost. Ekspoziciona slika bila je izazvana u živinoj pari i fiksirana u naročitim kupkama. Slika je bila pozitivna, ali i uni-kat koji nije bilo moguće umnožavati i kopirati.

Rane »dagerotipije« su snimci jasne modelacije, čistog i preciznog crteža, materijalne u formi. Pored stroge objektivnosti stare dagerotipije imaju u sebi nešto fantomsko, patetično i poetično. Zbog svoje istinitosti i preciznosti crteža, dagerotipije veoma intenzivno potiskuju one vrste slika koje zapravo mogu da budu označene za prethodnike fotografije, naime siluete, minijature portrete, litografske portrete i sl. Dagerotipije nisu nagrđene »umetnošću«, ne duguju ama baš ništa slikarstvu i grafici. Čist su rad. Dagerov pronalazak

bio je suviše revolucionaran, da bi iko tada mogao pomisliti kako ovakav način slikanja treba da uči bilo šta od slikara. Naprotiv: prva epoha fotografije živela je u ponosnom uverenju da prevazilazi i pobeđuje slikarstvo. Žil Žanen (rođen 1838. u Parizu) napisao je o Dagerovom radu: »Ništa slično nije nikada pošlo za rukom ni najboljim majstorima crteža. Zamislite, sama sunčeva svetlost, svemoćan činilac sa svim nove umetnosti, proizvodi ove trenutne radove: čudo se ovde događa tako brzo kao odbljesak sunca.«

Dalji napredak fotografije je u prvom redu uvek tehnički napredak. 1839. godine, Englez Foks Talbot, pronašao je takozvanu »talbotipiju«, naime fotografiju na papiru: tako je omogućeno kopiranje i otkriven proces kopiranja. 1851. godine pojavljuju se prvi snimci na staklu: negativni ispod kojih se nalazi crna ploča i koji zato deluju kao pozitivni. Publika obično, ovaj uglavnom manje savršen način, meša sa prvim dagerotipijama. Fotografiju u današnjem smislu reči među prvima uvodi Englez Dejvid O Hil, a u Francuskoj Nadar. Ovim imenima završava se prvo razdoblje fotografije, a radovi iz ovog razdoblja, dela visokog nivoa, neiskvarena artistskim infekcijama, zapravo su inkunabule fotografije: ako hoćete, osnivaju pravu i poštenu »tradiciju« čistog fotografskog rada...

Liniju poštenog rada, bez artistskih trikova, pre svih, nastavljaju reportažna i

dokumentarna fotografija. U starim ilustrovanim magazinima izvanredna i izrazita fotografija je dragocen izuzetak, ali se ipak može naći samo tamo, a ne u ateljeima portretista i »umetničkih fotografa«. Ako i danas u ilustrovanim magazinima uglavnom preovlađuje prilično okamenjena reportažna fotografija, mrtva, lišena duha, u stilu porodičnog albuma, ipak je tu i tamo, u poplavi ovakvih često komičnih snimaka, moguće naći savršenu naučnu fotografiju (astronomsku, geografsku ili mikroskopsku) i neverovatne snimke iz aviona. Otprilike pre 20 godina objavila je *L'Illustration* ciklus »Pariz, snimljen iz balona«: snimak Ajfelove kule (reprodukovan u *Stavbě* i u *Re Du*, a zatim preštampan u brojnim avangardnim publikacijama) koji može da se takmiči sa najznačajnijim današnjim snimcima.

Pored anonimnih naučnih i informativnih snimaka mora se navesti jedno ime, tako reći nepoznatog i beznačajnog slikara Ežena Atžea (umro 1927) koji je, bez ikakvih pretenzija, čitave dane i čitav svoj život fotografisao (za sebe) pariske ulice, uglove, zakutke i mrtve prirode, izloge, ukratko: motive koje je inače želeo da slika. Ali njegove slike su zaboravljene, a njegove fotografije spadaju u najlepša dela crno-bele hemije svetlosti: pored Nadara, danas spada među najveće majstore ranog razdoblja fotografije.

Svojstva snimaka iz ranog razdoblja jesu umetnička nepretencioznost, istinitost s obzirom na fotografisan predmet, relativno visoko tehničko savršenstvo poštenog rada koji ne namiguje slikarstvu i ne boji se konkurencije slikarstva. U određenoj meri fotograf postaje ne parazit, već pomoćnik slikara. Mane slika svoju istorijsku sliku *Pogubljenje cara Maksimilijana* tačno prema fotografiji iz žurnala. Utrilo slika svoje slike tačno prema običnim pariskim razglednicama. Nepretenciozna, reporterska, momentalna fotografija snažno je uticala na Degaa, kome je otkrila objektivna optička skraćanja i deformacije prvog plana, kao i spljoštavanje linija u slučaju ptičje perspektive: Dega je čak komponovao svoje slike tako da ostave utisak nekomponovanog momentanog snimka svakodnevnih događaja i realnosti (*Place de la Concorde*, *Pedicure* i dr.). Kod Nadara, prvog velikog fotografa, pored majstorskih portreta nalazimo, međutim, i fotografski kič. Naravno, potrebno je uzeti u obzir da poslednje dve ili tri decenije XIX veka predstavljaju razdoblje u kojem ljudska figura, odevena u tadašnje odelo, prema tadašnjoj modi, zapravo predstavlja podsmeh svim predstavama o ljudskoj uzvišenosti. Pre nego o fotografskom kiču, moguće bi bilo, o snimcima iz tog razdoblja, govoriti kao o monstroznosti; vreme u kojem su naši očevi bili mladi izgleda na ovim fotografijama, za aktuelno stanje fizičke kulture i

higijene, sasvim odvratno: vidimo karneval najgrotesknijih kostima u sobama prepunjenim teškim nameštajem u svim lažnim stilovima, prosto se oseća prašina, a debele zavese brane ulazak sunčevim zracima. Dame presečene kao ose čvrstim korsetima i prešnirane sa svih strana, sa podsuknjama, u komičnim pozama, sa afekcijom i grimasama pomoću kojih fotografisana osoba koketuje sa neakvim nepoznatim gledaocem, portreti slavnih pevača, glumica i čestitih patricija — to je savršeno odbojna, nečista halucinantna slika velike i male buržoazije onog vremena. Zbirku ovakvih monstruoznih fotografija poseduje g. Raul Korti u Beču, a u časopisu *Documents*, 1929, br. 4, objavljena je serija ovakvih Nadarovih portreta iz građanskog i pozorišnog sveta. Ovaj svet Pene Kler ismevao je u svom filmu *Slammi* šešir, jednostavno tako što ga je veristički prikazao današnjem gledaocu.

To jeste stil monstruoznosti, ali ipak stil, ili tačnije: ma kako da su ogavni, perverzni i lažni modeli ovih snimaka, fotografski rad ostaje čist, tačan, solidan i dragocen. Pravi nazadni period fotografije jeste period prve četvrtine XX veka, u oblasti trgovačke portretne fotografije i u oblasti takozvane »umetničke fotografije«, koja pozajmljuje od slikarstva, naročito impresionističkog. Ovu fotografiju i danas gaje komercijalni ateljei ili marljivi fotoamateri, koji u tehnici bromo-uljane štam-

pe, koja je kopile fotografske tehnike sa pigmentom i kičicom, traže zadovoljenje svojih slikarskih ambicija. U vreme ovog najstrašnijeg nazatka fotografskog rada, javlja se fotografska avangarda kao znak preporoda; u opoziciji prema hibridnoj »umetničkoj« fotografiji i prema reprezentivnim portretima, nastavlja se, pre svega, na rano i čisto razdoblje dagerotipije, na Dagerove fotograme, koji prethode ovom razdoblju, kao i na neiskvarene naučne, reportažne i avijatičarske snimke. Usavršava se fotografska tehnika i obogaćuju njene mogućnosti. Ponovno su u upotrebi kopiranje, fotomontaža, negativna kopija, uvećanje, i sl. Odbacuju se stari estetički recepti, pogrešno izvođeni iz slikarstva. Ovaj veliki preporod, koji je iščupao fotografiju iz trgovačkog krparenja u ateljeima i iz umetničkog diletantizma, zaslug je niza modernih, pre svega francuskih i nemačkih autora, često nekadašnjih slikara: Man Rej, Kerteš, Abot, Žermen Krul, Eli Lotar, Florens Henri, Tabarod ili V. Piterhans, Moholj-Nadž, H. Bajer, Lucija Moholj, Umbo — to su imena koja se najčešće pominju.

Ova avangarda fotografa i fotomontera takmiči se sa slikarstvom koje demisionira. Uljane boje i platno ne mogu da konkurišu bogatstvu optičkih efekata, koje pruža fotooptika i srebro-bromidni papir. Fotografi, često nekadašnji slikari, pretpostavljaju da su pozvani da nastupe umesto sli-

karstva koje odumire. Pored utilitarne fotografije (dokument, reportaža, portret, reklama, nauka, itd.) pojavljuje se »Fotografie als zweckfreies Gebilde«, slobodna fotografija, slikovna fotografija, koja hoće da bude samo igra oblika, svetlosti i senke, fotogenična pesma. Za ovu fotografiju tema nije važna: važni su samo fotohemijski kvaliteti. Značaj ovih fotografija sastoji se u tome što one predstavljaju značajnu školu fotografske tehnike i metode, kao i u tome što su stari snimci sasvim svakidašnjih stvari, koje inače ne opažamo, suštinski obogatili naše poznavanje stvarnosti, materije, njene strukture, ukratko, **obogatili** naše iskustvo vida i kultivisali našu sposobnost gledanja i viđenja.

U isto vreme, međutim, avangardna fotografija bila je odmah ugrožena važnom opasnošću. Blizina umetnosti, u kojoj se našla ova danas priznata i omiljena moderna fotografija, uvek mora biti iskušenje. Mehanički proces fotografskog rada ne isključuje, na žalost, igrarije raspoloženja i slučaja. Zapravo je Renger-Pač, svojim albumom *Die Welt ist schön* ponovo uveo fotografiju na put obnovljene i modernizovane umetničke fotografije: nalazio je kako je svet lep, zatim ga je veoma lepo fotografisao i tako dao dopadljive i sentimentalne pretekste za ubijanje slobodnog vremena bogatih gospodica, uz pomoć kodaka i lajki.

Nova modernistička umetnička fotografija rađa se iz nezaposlenosti fotomana. V. Piterhans fotografiše sa majstorskom tehnikom i sa čudesnim savršenstvom pikavce, ostatke jela, odlomke predmeta, komadiće kanapa: pokazivati ljudima lice stvarnosti koje do sada nisu umeli da vide i zapaze? Neka bude! Ali dovoljna je činjenica da hiljadu i prva varijacija više ne vredi. Pokazati i proučiti sve mogućnosti fotografije, iz različitih uglova viđenja, sistema sočiva, negativnih kopija, dvostrukih kopiranja, dvostrukim ekspozicijama i slično? To je, naravno, značajno. Ali, da li smo ova dostignuća osvojili zato da ih koristimo zbog njih samih, ili za službu višoj svrsi i cilju?

Avangardna fotografija, koja slavi uspehe svojim izložbama i albumima, postepeno vene i u nedužnom larpurlartizmu. Modernistička umetnička fotografija skončaće pre ili kasnije, isto tako neslavno kao i ona koja joj je prethodila. Fotografski aparat ovde je obezvređen kao mašina čije se veličanstvene mogućnosti upotrebljavaju za ostvarenje nejasnih ciljeva.

Zbog toga hoćemo da upozorimo na drugu fotografiju — modernu. Takvu koja se uključuje u socijalni život, za razliku od fotografije koja se, kao »umetnost«, isključila iz socijalnog života.

Fotografija nije pobedila slikarstvo da bi zauzela njegovo mesto. Naravno, fotografija je preuzela od slikarstva pre svega

podražavalačke i dokumentarne funkcije, koje ne sme da izneveri, upravo zato što je najsposobnija da ih obavlja, bolje od svakog slikarstva. Ali ne smemo zaboraviti najvažniji momenat:

fotografija (za razliku od slikarstva) odlučno odbacuje umetnički profesionalizam. Ovde dolaze do izražaja laici: fototehnička aparatura je tako jednostavna da je u načelu svako može savladati. I u fotografiji, kao i u drugim oblastima, najvažnije stvari često nisu stvarali stručnjaci, okamenjeni u konvencionalnim manirima ili u akademizmu, već laici i amateri, a presudni impulsi često su bili prenošeni iz krugova veoma udaljenih od stručnog ceha. Franc Roh (moderni istoričar umetnosti pre svega zainteresovan za »allgemeine Laienproduktivität) podvlači laicizam fotografije: »Bezruki Rafaeli danas mogu stvarati, jer su tehnička sredstva fotografije tako jednostavna da je rad na njima moguće lako naučiti: za svakog mogu biti klavijatura izraza.«

Već nekoliko puta naglašavano je kako će ljudi koji ne umeju da fotografišu u budućnosti biti tretirani kao analfabete. Zadrževa se da učenje fotografije bude uvedeno u opštu i srednju školu pored, na primer, crtanja.

Naglašavanje laicizma fotografije ne sme se razumeti kao pohvala građanskom i malograđanskom amaterizmu. Zaista su odvratne, tužne, anemične, turističke foto-

grafije sa vikenda koje se svakodnevno rađaju u desetinama hiljada: umorni trgovci i činovnici u Evropi i Americi, ili gospođice koje su zanemarile šivenje, uzimaju fotoaparatus ruke radi igre i greše prema umetnosti u svojim slobodnim trenucima. Za to ni ne moraju perfektno savladavati tehniku...

Reč je o nečem drugom, a ne o beznačajnom sportu građana koji se dosađuju:

Tri hiljade fotokružoka prijatelja sovjetske kinematografije, sto hiljada radnika-fotografa u SSSR: od Severnog mora do turkmenstanskih stepa kamera zahvata teme života, a ne poze pred objektivom; sakuplja dokumente za istoričare, etnografe, za geografske i kinematografske ekspedicije, za informacije o rezultatima socijalističke izgradnje; rabkori i selkori¹ sa fotoaparatom u ruci — osetljivi seizmografi i taksometri tempa izgradnje i veličanstvene epohe novog sveta: slike rada, fabrika, sovhoza, dečjih obdaništa, rekonstrukcija radnih metoda, planine, reke, grad i petoljetka! Savremena sovjetska fotografija uspela je da izbegne klizavo tle estetizma i larpurlartizma na kojem je pala zapadnoevropska avangarda. Kazali smo da je ovaj larpurlartizam rezultat nezaposlenosti fotografa. U Sovjetskom Savezu socijalna porudžbina poziva fotografe na marljiv rad u službi veoma konkretnih zadataka. Revolucija i radnički pokret pove-

¹ Rabkori i selkori — radnički i seoski dopisnici (pr. prev.).

ćali su potražnju za dokumentarnim snimcima i agitacionim fotomontažama. Borbeni sovjetski ilustrovani žurnali ne traže slatunjave fotografske mrtve prirode, već živo i pravo lice sveta u pokretu. U prvom planu interesovanja i potreba nalaze se fotoreportaža i plakatska fotomontaža. Za sovjetsku modernu, fotoreportaža je tako reći parola i manifest protiv slikarstva, uz kredo ikonoboraca: »Nećemo lažno i ukrasno imitativno slikarstvo, hoćemo da vidimo i saznamo stvari onakve kakve jesu!« Teorijska pitanja fotoreportaže i fotomontaže bila su temeljno prorađena u sovjetskoj grupi intelektualne levice LEF, pre svega zaslugom Rodčenka, koji je kao nekadašnji suprematista zamenio slikarsku paletu fotoaparatom.

Sovjetski fotografi nisu se previše detaljno bavili eksperimentima sa slobodom, apstraktnom fotografijom. Oni su jasno svesni zadataka koje treba da zadovolji fotografija: dokumentarnih, informativnih, naučnih, pedagoških, propagandnih i agitacionih zadataka. Isto tako, fotomontaža za sovjetske autore nije nova vrsta apstraktne grafike, već uspešno oruđe političke, prosvetne ili industrijske propagande, ilustrovanog žurnalizma.

Ovde je fotografija na pravom putu i u svojoj pravoj ulozi: prezire estetizam i »umetnost«, hoće da bude nepretenciozna dokumentacija, pismo u slikama; zna da je to veliki zadatak i velika odgovornost;

većina magazina u slikama do sada je veoma rđava, a ipak — potrošnja je ogromna. U informacijama, indirektna, pisana informacija ustupa mesto direktnoj informaciji: fotografiji.

Fotografija je u suštini služba: pomoćnik nauke, žurnalizma, industrije, civilizacije i kulture. U rukama Lisickog, Rodčenka, Klucisa ili Džona Hartfilda ili autorke američkih socijalnih žanrova Tini Modoti postaje u isto vreme sredstvo i oružje revolucionarne borbe.

Od ovakve reportaže tražimo tačnost i istinitost, ali i svežinu, smelost i novinu pogleda, oštrinu i jasnoću, živu dinamiku. Budućnost moderne fotografije jeste služba i utilitarni zadaci: služba nauci, ideji i društvenom napretku. Utilitarna fotoslužba isto kao i savremena, takođe sasvim utilitarna arhitektura, ostvariće savršenstvo i označavati (kulturno i socijalno) daleko veću vrednost nego što je puka »umetnost«. Zaista, ovakva fotografija danas je tek u povelju: ipak, u nekim ilustrovanim novinama (na primer *AIZ*²) i u naučnim publikacijama sporadično se srećemo sa tako prekrasnim, snažnim i emotivnim snimcima, pored kojih privlačnost lepih, takozvanih avangardnih »umetničkih fotografija« odmah blede.

1931.

² *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, u kojem je jedan od glavnih saradnika bio Džon Hartfild.

O FOTOMONTAŽI

Fotomontaža, nova oblast grafičkog rada, vrste mehanizovane grafike, doživela je snažan razvoj i širenje, najviše u oblasti utilitarne i političko-agitacione grafike, u prvim godinama posle prvog svetskog rata. Za 10. ili 15. godina postojanja, nova grana poligrafije proizvela je zaista nepregledan niz značajnih i karakterističnih radova i pružila, mnogim izuzetnim autorima i čitavim školama i pravcima, mogućnost ostvarivanja na ovom polju (naročito su se dadaizam, konstruktivizam, poetizam i nadrealizam sistematski bavili fotomontažom), tako da zbir dosadašnje fotomontažne produkcije pruža dovoljno bogat, raznolik i značajan materijal za kritičko i istorijsko vrednovanje.¹

Istakli smo da je fotomontaža kao samostalna oblast grafike relativno novog datuma. Ako hoćemo tačnije da odgovorimo na pitanje o počecima fotomontaže,

¹ Zaista je neobično da u stručnoj literaturi, koliko je meni poznato, ne postoji nijedna monografija o fotomontaži: u ediciji *Fothotek* koju je redigovao Franc Roh trebalo je da bude objavljena kraća publikacija o ovoj temi iz pera J. Ciholda; ova edicija, međutim, prestala je da izlazi pre nego što je pomenuta publikacija objavljena. Usled nedostatka objavljenog materijala, berlinska izložba međunarodne fotomontaže (*Internationale Fotomontage — Ausstellung*) koju je organizovao Cezar Domela-Nivehans, holandski grafičar koji radi u Berlinu, predstavlja jedinu priliku za istraživanje materijala — detaljnog pregleda fotomontažnog stvaralaštva.

moramo konstatovati da se fotomontaža u klici i prvim formama javlja još davno pre rata, da je zapravo stara i u određenom smislu reči čak i starija od fotografije, jer se još pre pronalaska fotografije javljaju grafički (na primer, litografisani) listovi koje danas svrstavamo u oblast fotomontaže. Tek je naše vreme i naša generacija iz ovih prvobitnih formi razvila fotomontažu u samostalnu grafičku oblast: fotomontaža kao slikovni sastav fotografskih elemenata i fragmenata, koji polazi od pretpostavki slikarstva (slika), fotografije i tipografije i nastaje, u određenoj situaciji razvoja likovne umetnosti, kao posledica određenih saznanja postkubističkog slikarstva u kojem su zakoni površine slike shvaćeni na nov način, a kada je, na drugoj strani, fotografija postala svesna svoje suštine i oslobodila se pogubnih uticaja takozvane umetničke fotografije. Fotomontaža u današnjim razvijenim formama predstavlja rezultat *kako analitičkog perioda slikarstva, tako i potreba moderne reklame i političke propagande*, koja je u povezivanju slikovnog sa verbalnim saopštenjem fotografije i teksta, našla veoma efikasno i izražajno sredstvo.

Nastanak i polje delovanje moderne fotomontaže moguće je shematski prikazati sledećom tabelom:

slikarstvo:	fotografija:	tipografija:
kubizam	fotografski	ilustrovani
(leptjene slike)	trikovi	žurnalizam
futurizam		američka
K. Šviter	dadaizam	reklama
(reklamna		sovjetska
fotografija)		agitacija
		
	konstruktivizam	
	poetizam	
	nadrealizam	

MODERNA FOTOMONTAŽA

1. slikovna (slobodna)
2. fotomontažna karikatura, satira, humor
3. fotomontažne komične ilustracije
4. reklama i plakat
5. naučna ilustracija, statistika itd.
6. politička agitacija
7. tipofotografija — ilustrovana knjiga i revija

Razvoj fotomontaže iz kubističkog slikarstva moguće je pratiti korak po korak. Bilo bi potrebno prikazati proces evolucije kubizma, specijalno stvaralaštvo Pikasa i Braka iz 1909—1914. godine, da bi se pokazalo koji su razlozi i koje evolutivne nužnosti navele oba umetnika da lepe na slike isečke iz novina, fotografija ili papire različitih boja ili tipa. Istorijski značaj kubizma sastoji se u stvari u tome što je *kristalizovao uslove za nov tip slike*, da su različite etape kubizma pauze procesa *odumiranja podražavalačkog slikarstva* (ikonopis i životopis), da ovde umire naturalistički iluzionizam i *stvaraju se elementi nove optičke umetnosti*. Postepeno udaljšavanje slike od stvarnosnog preteksta (teme), započeto u impresionizmu, dostiže

vrhunac u kubizmu. Sezanovi akvareli iz poslednjih godina i neki crteži Seraa bili su već pre kubizma bliski odricanju od veze slike sa vidovima stvarnosti, tako da je kubistima bilo lako shvatljiva misao o »bespredmetnom slikarstvu«, o slikama koje ništa neće predstavljati i koje su samo harmonija boja i oblika. Preostajalo je samo da se preskoči Rubikon i realizuje pomenuta koncepcija. Pikaso i Brak, a ni prva generacija futurista, nisu se usudili da to učine: ovaj korak ostao je rezervisan za orfizam i suprematizam. Evolutivni period kubizma u kojem su se veoma brzo, od slike do slike, kristalisale pretpostavke za definitivni prekid slike sa stvarnošću i za prevazilaženje podražavalačkog slikarstva naturalističkog iluzionizma, stvorio je gotovo sva materijalno-tehnička i formalna sredstva novih formi slike, specijalno fotomontaže. Kako fotomontaža, tako i moderna fotografija i tipografija, i uopšte moderna vizuelna kultura, duguju sve suštinsko ovom razdoblju.

Iluzionistički naturalizam renesansnog slikarstva stvorio je za sebe savršeno pogodan materijal: uljanu boju. U trenutku odlučnog raskida sa iluzionizmom, kubizam je bio prinuđen da nađe sredstva za realizovanje svojih koncepcija; bili su mu potrebni nov materijal i nova tehnika: zato stavlja na slike papire u boji, isečke iz novina, razglednice, voštano platno, staklo, drvo: kontrastira različite materijale i fak-

ture kičice. Pri tom, međutim, Pikaso i Brak zadržavaju određenu figurativnost slike i još uvek se ne oslobađaju sižea. Neće da pretvore sliku u bespredmetnu kompoziciju: ako se setimo sa kakvim je naporom bilo nužno prevazilaziti fovistički dekorativizam Matisa, shvatićemo da su kubisti u bespredmetnom slikarstvu ponovo videli opasnost od dekorativizma. Ma koliko da su doveli sliku do geometrijske, apstraktne kompozicije, do čisto formalne sheme, nezavisne od naturalističke sličnosti sa pretekstom i temom, ipak su ovim geometrijskim kompozicijama davali nazive kao što su: arlekin, žena sa gitarom, predeo i slično, da bi kod gledalaca izazvali određene asocijacije. Problem, kako sačuvati kontakt slike sa stvarnošću i životnim iskustvom gledaoca i u isto vreme sprovesti kompletno ukidanje naturalizma, kako stvoriti sliku kao formalan imaginarni i kolo ristički svet, oslobođen od pojavne realnosti, a istovremeno sprečiti da apstraktne kompozicije ne postanu dekoracije, Pikaso i Brak rešili su u uzajamnoj saradnji tako što su namerno upotrebljavali nesrodne forme i smenjivali u slikama stoprocentno naturalističke elemente sa stoprocentno apstraktnim elementima, tako da je kompozicija slike predstavljala ravnotežu formalnih suprotnosti, organizacijom naturalističkih i apstraktnih formi. Da se slika ne bi promenila u apstraktnu geometrijsku shemu, njena kompozicija bila je sistemati-

ski oživljavana određenim *»dodirima realnosti«*, a slika ispunjavana ne iluzionističkim i podražavalačkim prikazivanjem, već realnim predmetima. Brak je prvi (u takozvanom periodu de l'Estaque) *ucrtao u sliku slova i natpise*. Mrtve prirode Pikasa, Braka i Huana Grisa iz 1913. i 1914. godine sadrže u sve većoj meri nalepljene isečke iz novina i papira u boji. Pikasov pejzaž *Pogled na Avinjon* iz 1913. godine, sa velikim natpisima Léon, Kub, Pernod-fils, naročito je karakterističan: slova u slici predstavljaju veoma efektan i smeo element: ne bismo preterali ako kažemo da su ovakve slike naučile moderne slikare i tipografe kako da upoznaju slikarske i grafičke kvalitete tipografskog pisma. Giajzes (*Kubismus*) u ovome vidi prelaz — od renesansne komplikovane tehnike slika u ramu, rezervisane za virtuoze, ka jednostavnoj tehnici slikara slova i zidova, ka zidnom slikarstvu, tehnici lakiranja i sl. — u krajnoj liniji, od *slike ka plakatu koji spaja slikanje sa natpisom*. Natpisi se u kubističkim slikama upotrebljavaju zbog svojih grafičkih vrednosti i gotovo uopšte nemaju komunikativnu funkciju (na primer, u Pikasovoj mrtvoj prirodi sa natpisom *Ma jolie* iz 1914. godine, već je u klici povezan jezik slike sa verbalnim izrazom.) To je verovatno nagoveštaj slikovnih pesama poetista. Pikasova *Mrtva priroda sa kruškama* iz 1913. godine, komponovana od novina, obojenih papira i apstraktnih crte-

ža, na koju su čak zalepljene *fotografije krušaka*, predstavlja prvi *odlučan korak prema fotomontaži*. Ove slike preobražavaju preuzeti materijal, anestetsku sirovinu, u pesmu oblika i boja. Ovim realnim fragmentima pojačana je lirski, pesnički emocionalnost slike; uklapanjem naturalističkih fragmenata u apstraktnu kompoziciju, slika više nije naturalistička i iluzionistička. Na ovakve slike je mislio Apoliner kada je izjavio: »Slikari mozaika slikali su kamenim ili drvenim kockama. Izvesni italijanski slikar navodno je upotrebljavao fekalije. U vreme francuske revolucije neki su slikali krvlju. *Može se slikati bilo čime, lulama, poštanskim markama, razglednicama, kartama za igranje, komadićima voštanog platna, ogrlicama, papirima u boji, novinama.* . . . »

Dadaista Kurt Švitters nastavio je u ovom pravcu: sastavljao je slike od fragmenata, papira, nalepnica, štofova, žica, drvaca i slično. Ove tvorevine zvao je »Merzbilder« prema jednoj od prvih takvih slika na čijoj sredini je zalepljena vinjeta sa natpisom *merz* (poslednji slog reči »kommerz«). Pikasove, Brakove i Švittersove slike predstavljaju intenzivnu kompoziciju različitih faktura i struktura materijala. Kao što u industriji otpaci mogu da postanu vredni proizvodi (od krpa se pravi papir), tako ovde od ništavnih odlomaka nastaje umetničko delo. Ne više renesansno slikanje uljanim bojama — već *mon-*

taža raznorodnog materijala. Estetska vrednost sastoji se u ukupnoj kompoziciji dela; oni fragmenti od kojih je delo sastavljeno, sami po sebi su estetski ravnođušni i bezvredni: isto je sa fotomontažom, u kojoj kvalitet kompozicije, a ne kvalitet pojedinih upotrebljenih fotografija odlučuje o vrednosti dela.

Slikari prve futurističke generacije, Kara, Bočoni, Sofiči, Rusolo, Bela i Severini, stvorili su brojne pretpostavke moderne fotomontaže, i to ne sa materijalno-tehničkog aspekta, već pre u kompozicionom smislu. Nasuprot statičnom kubizmu, futurizam je nastojao na dinamici: beležio je na površini slike razne faze kretanja i ucrtao u sliku, u isto vreme, nekoliko disparatnih zbivanja: tako je slika postala *simultana dinamička kompozicija*. Postala je mozaik mnogih slika, okupljenih u jednu celinu. Slika ponovo razbija klasično jedinstvo mesta, vremena i radnje, postaje simfonija nekoliko simultanih likovnih jedinica u pokretu. Futuristička slika (na primer *Sećanja noći* Luidija Rusola) predstavlja anticipaciju fotomontaže, jer je simultani sastav pogleda i iskaza, uz pomoć filma — na površini slike.

Što se tiče korena moderne fotomontaže, u *oblasti fotografije*, od početka fotografije praktikovani su različiti trikovi: fotografije osoba lepljene su ili kopirane na drugu pozadinu, upotrebljavani su duplikati, preštampanja, ili je jedna ploča

namerno eksponovana više puta na različitim mestima. U slike kostimiranih figura nalepljivane su fotografije tuđih glava, ili su na jednoj slici okupljane, u okviru istih kulisa, vremenski ili prostorno udaljene osobe. U određenom smislu ovakva fotomontaža mlađa je čak i od same fotografije; možemo ukazati na niz epinalskih slika, na slike sa vašara, na mnoge litografije ili ilustracije u koloru na kojima su različite slike na jednom mestu povezivane u kompozicionu celinu; nešto slično predstavljaju i mnogi srednjovekovni oltari, kalvarije u kapelama i slično. U *tipografiji*, vesnik fotomontaže jeste povremena i reklamna štampa, američki oglas i plakati koji dosledno povezuju tekst sa slikom i daju prednost fotografiji, a ne crtežu.

Teško je ustanoviti ko je pravi začetnik i pronalazač fotomontaže. Nemoguće je povući graničnu liniju između prvih formi i današnjih metoda, između starih fotografskih igrarija i trikova i današnje »moderne fotomontaže«, utoliko pre što, kako američka reklamna grafika, tako i dadaističke lepljene slike, nastavljaju ono što su započeli Pikaso i Brak, predstavljaju prelazne sklopove između oba metoda. Fotomontažu nije pronašao ni gospodin X niti gospodin Y. Zbog istorijske tačnosti beležimo kako je, na primer, Franc Roh pripisao autorstvo prvih fotomontaža *Georgu Grosu i Džonu Hartfildu* koji su, već 1915. godine, zajednički radili na eksperimenti-

ma sa nalepljivanjem fotografija na crtežu, ili sa montiranjem slika od fotografskih odsečaka. Gros je navodno nazvao Hartfilda »montažerom«. Ali, ovo svedočanstvo malo govori jer su Grosove i Hartfildove lepljene slike zapravo analogne već opisanim slikama Pikasa ili kasnijim »Merzbildern«: to više nisu fotomontaže u današnjem smislu reči. (Fotomontažni omoti Dž. Hartfilda za Malik Verlag u Berlinu kasnijeg su datuma.) Jan Čihold ukazuje na to da prvenstvo pripada dadaistima, specijalno Raulu Hausmanu i Hani Hoh; navodi iz jednog dadaističkog almanaha, za 1919—1920. godinu, Hausmanov članak o fotografiji, tipografiji, fotomontaži i slikarstvu, u kojem brani shvatanja koja je kasniji razvoj u potpunosti potvrdio. Ruski grafičar Klucis tvrdi da su prve fotomontaže u današnjem stilu stvorene u grupi Lef (Levi front umetnosti) — posebno ističe Rodčenska (posle prevazilaženja apstraktivističkog i suprematističkog slikarstva), te da je, ukratko, *fotomontaža delo sovjetskog konstruktivizma*. Sukob ovakvih shvatanja prouzrokovan je činjenicom da između dadaističke i konstruktivističke fotomontaže postoji duboka razlika. Posle kubizma i futurizma dadaisti su u najvećoj meri obogatili i osnažili razvoj fotomontaže, ali današnji stil fotomontaže potiče ne iz dadaizma, već pre svega iz konstruktivizma.

Dadaisti, posebno R. Hausman i Hana Hoh, lepili su svoje slike od samih foto-

grafskih isečaka, dok je Pikaso smeštao odsečke fotografija, novina i sl., samo na usamljena mesta u kompoziciji slike. Dadaisti su definitivno bacili paletu i kičicu na smetilište istorije. *Smrt slikarstva*. Shvatili su da sve vrste umetnosti i njihove tehnike zahtevaju načelne i prevratne promene. Dadaistima je bilo važno da nađu nove materijale i nove tehnike za nove izražajne forme novih sadržaja: uopšte im nije stalo do akademske estetike, slikarstva i umetnosti. Dadaisti su se podsmevali buržoaskoj kulturi i buržoaskom svetu. Dada je bio buntovnički, levičarski, destruktivan, »kulturno-kritički« pokret (uglavnom u Nemačkoj). Forma i tehnika fotomontaže za njih je bila šamar u lice slikarskih akademija i umetničkog snobizma. I ne samo to — sadržina njihovih fotomontaža bila je karikatura, oštra satira uperena protiv građanstva i njegovih svetinja. Dadaističke fotomontaže postale su klica nove tehnike karikature, efikasno oruđe revolucionarne političke satire. Današnje političke fotomontaže Džona Hartfilda jesu zrela forma onoga što je živelo u pometenom elanu ranih dadaističkih fotomontaža Georga Grosa, Hiršela — Protša, Flašlandera, Nerlingera, Hausmana i drugih.

Najznačajniji događaj u razvoju fotomontaže jeste intervencija *sovjetskog konstruktivizma*: ovde nastaje moderna fotomontaža u svojim razvijenim formama.

Konstruktivistička fotomontaža (isto kao na Zapadu) predstavlja rezultat takozvanog bespredmetnog slikarstva, apstraktivizma i Malevičevog i Rodčenkovog suprematizma. U tom razdoblju doživeo je kulminaciju slikarski formalizam, oslobođanje forme od prikazivačkih funkcija, ovde je slika poricala stvarnost, harmonija boja i formi bila je sama sebi dovoljna, postignuto je »čisto slikarstvo«. Istovremeno, ovde je počelo prevazilaženje apstraktnog formalizma, odvijala se negacija negacije, ovde je, posle poricanja stvarnosti, podražavalačkog, iluzionističkog naturalizma bio otvoren put prema *novoj autentičnoj i aktivnosti stvarnosti*: slika više nije imitacija i ogledalo spoljašnje stvarnosti posredstvom iluzionističkog crteža, već se konstruiše od materijala autentične realnosti, od fotografija, i hoće da aktivno i tendenciozno deluje u stvarnom životu. Razdoblje apstraktivizma revolucionisalo je slikarstvo, prvo tako što je izazvalo negaciju starog pasivnog naturalizma koji je podražavao svet, a zatim negacijom ove negacije, posle prevazilaženja bespredmetnog slikarstva, stvaranjem novog »slikarstva« koje više nije slikarstvo, u tradicionalnom smislu reči, ni sa stanovišta socijalnog i ideološkog poslanja, niti sa stanovišta materijala i tehnike, a koje će aktivno delovati i menjati svet i ljudsku psihologiju.

Revolucionarna praksa proletarijata, izgradnja socijalizma i gigantski konstrukti-

vizam novog sveta izazivaju revolucionarne preobražaje u ideološkoj oblasti i vode ka novim metodama i formama i u oblasti takozvane umetnosti. Slikarstvo koje proizvodi unikate i originale zamenjeno je takozvanom masovnom, kolektivnom umetnošću koja se masovno proizvodi: feudalno-građansko uljano slikarstvo smenjuje fotomontaža — kao plakat, ilustracija knjige, omot, ilustrovan žurnal. Fotomontaža je jedan od najčistijih i najsavršenijih oblika do kojeg je došla proleterska umetnost. To je autentična umetnost revolucije i »socstrojitelj'stva«: borbena, propagandna, tehnički razvijena umetnost, na nivou socijalističke industrije, oruđe idejne propagande i moćno oružje i glasnogovornik petoljetke. Fotomontaža, film, tipografija, jesu nove oblasti umetnosti u kojima je stvaralački proces u punoj meri stavljen u uslove industrijske proizvodnje.

Prve sovjetske fotomontaže potiču iz građanskog rata, iz godina 1919—1922. Na prelazu od apstraktne ka utilitarnoj umetnosti, ka proizvodnom radu, traženi su novi metodi umetničkog stvaralaštva koji odgovaraju potrebama doba.² Konst-

² Fotomontaža je nastala u SSSR-u u vreme prelaska od futurizma ka konstruktivizmu. Ovaj prelazak može se okarakterisati parolom *Lefa*: od apstrakcije ka proizvodnom radu, svrstavanje umetnosti u proizvodnju — proizvodna umetnost. Ovakva proizvodna umetnost predstavljala je most od bespredmetnosti ka materiji, od ogledala duše do izgradnje i konstrukcije novog sveta, od iluzije i simbola ka konkretnoj socijalnoj realnosti. Razlika između fotomontaže i naturalističkog slikarstva nije samo razlika u tehnici i materijalu, već i razlika u ciljevima. Fotomontaža ne prikazuje, ne slika, fotomontaža je aktivna, agituje i aktivizuje: služi izgradnji soci-

ruktivisti Lefa³ prelazili su od slikarstva i vajarstva ka arhitekturi, scenskim konstrukcijama, izložbenim instalacijama, filmu, fotografiji, tipografiji i fotomontaži i obavljali značajan laboratorijski rad u oblasti fotomontaže. Među prvim značajnim radovima treba navesti neke Rodčenkove plakate i omote za knjige, a najviše ilustracije istog autora za zbirku pesama Majakovskog *O tome* (1923). Kao najraniji sovjetski rad Klucis navodi *Dinamički grad* u kojem je fotografija prvi put montirana kao element fakture i prikazivanja, shodno principu što veće raznolikosti. Ovo delo u znatnoj meri predodredilo je dalji razvoj sovjetske fotomontaže. Dalji stepen jesu *lenjinski plakati iz 1924. godine* u kojima je glavni momenat politička parola, fotografija i boja: ovde fotomontaža, od prvih komplikovanih pokušaja (Rodčenko — »O tome«) do izražajne stroge jednostavnosti, sažetosti forme koja odgovara lapidarnosti parole, postaje ono što je danas u SSSR:

jalizma u ekonomskoj i kulturnoj oblasti. Umetnost postaje metod izgradnje života. U Sovjetskom savezu »rodčenkovska« fotomontaža postala je opšte vlasništvo, tako reći anonimno i univerzalno sredstvo izražavanja.

³ U časopisu *Lef* (1924, 4) možemo naći sledeću definiciju fotomontaže: »Pod fotomontažom podrazumevamo upotrebu fotografskog snimka, kao materijala za slikanje. Kombinacija snimaka umesto kombinacije i kompozicije slikarskih elemenata. Smisao promene sastoji se u tome što snimak nije crtanje činjenica vida, već njihovo tačno fiksiranje. Tačnost i dokumentarnost daju snimku snagu dejstva kakva nije dostupna slikarskom i crtačkom prikazivanju. Plakat sa fotografijom deluje snažnije nego plakat sa crtežom iste tematike.« Valja dodati da je fotomontaža uvek aktivnija od obične fotografije, koja daje samo jedan moment radnje: jedino kompozicija fotografija može biti adekvatna slika dijalektike i dinamike života.

agitaciona umetnost par excellence, čiji je sadržaj pokret radničke klase, a tema politička ili kulturna aktuelnost.

Fotomontaža je danas u Sovjetskom Savezu stvar masovne potrebe i masovne proizvodnje. Stvara hiljade agitacionih plakata, ilustruje hiljade narodnih knjiga i brošura, žurnala, zidnih novina (stengazeta) u zavodima i klubovima. Zajedno sa fotografijom, tipografijom i filmom postala je nova vrsta masovne umetnosti.

Fotomontaža je »slikarstvo« epohe mašine i rotacione brze i duboke štampe; predstavlja »slikarstvo« klase koja gradi gigantsku industriju, proizvodeći en masse.

Fotomontaža poništava umetnički profesionalizam. Ovde se mogu, kao i u fotografiji, realizovati laici i samouci. Fotomontaža i fotografija dozvoljavaju i »bezrukim Rafaelima« da stvaraju sa novim materijalom; njihove tehnike su tako jednostavne da ih u načelu svako može savladati. I ovde je potreban majstorski, svrhovit, disciplinovan i »fair« rad. Bez njega nema dobrog i kvalitetnog dela. Kvalitet rada, eksperimenta, traženja, menja se u kvalitet rezultata.

Već sama reč fotomontaža izražava konstruktivan i montažni karakter, za razliku od ručnog i rukopisnog karaktera slikarstva u ulju i grafike. Ako su stare slike i stara grafika knjige htele da budu homoge-

ne, kao iz jednog komada, montaža predstavlja nov metod konstrukcije celine iz heterogenih elemenata. Slikarska manufaktura povlači se pred mašinizovanom poligrafijom. Montaža je nov način rada u grafici, arhitekturi i industriji. Za nastanak umetnički kvalitetnog dela nije potrebno zanatsko i ručno sprovođenje: odlučuje koncepcija, ideja i zahteva da stvaralac savlada mehaničke tehnike, isto onako kao što su renesansni majstori vladali ručnim zanatom. Dobra fotomontaža pretpostavlja da se njen autor razume u kvalitet i strukturu fotografije, da ima smisao za crno-bele valere i za boju, i da je sposoban da izrazito artikuliše ploču. Fotomonter je nov tip umetnika, isto kao i moderan tipograf i filmski režiser. Nije virtuoz, već *visoko-kvalifikovan radnik-inženjer* koji savršeno razume fotografiju, a pre svega kompoziciju (analizu površine slike), shodno novim zahtevima i zakonima koji se razlikuju od slikarske kompozicije. Nije reč o receptima kompozicije: fotografija i natpis su nešto drugo nego slika. Vrednost fotomontaže moguće je meriti samo stepenom njenog socijalnog dejstva, političkog sadržaja i udarnosti, masovne razumljivosti i optičke preglednosti i privlačnosti. Nije predmet kontemplacije kao slika; posmatra se i čita kao plakat; nije harmonija boja i oblika, već poziv i saopštenje: pripoveda, objašnjava, ubeđuje, dokumentuje i aktivno, intelektualno i emocionalno, utiče na

psihu gledalaca, magnetizuje njihovu stvaralačku energiju, usmerava ih u skladu sa interesima socijalističkog rada i kulture.

U naše vreme često čujemo mišljenje da je fotomontaža bila samo efemerna moda, rođena iz posleratnog haosa, moda koja danas prolazi. Tvrditi da je značajan razvoj fotomontaže u naše vreme samo moda, isto je tako opravdano ili neopravdano kao i tvrđenje kako je širenje pisanih mašina, fotografskih aparata ili telefona — obična moda. Svakako, moguće je govoriti o inflaciji fotomontaže. Ali, sa istim pravom može se govoriti i o inflaciji slika, grafika, štampanih stvari. Istorijski razvoj mirno prelazi preko sličnih ocena. Inflacija i moda javljaju se samo onda kada se, sa širenjem određenih metoda, istovremeno javlja i njihovo blaćenje, kada je razmah u širinu istovremeno nazadak u plitkost. Moramo se suprotstaviti snobizmu koji fetišizuje fotomontažu kao dernier cri, ali ne i razvoj fotomontaže kao tipično neprofesionalne, kolektivne »umetničke« oblasti. Moramo se suprotstaviti snižavanju kvaliteta i nivoa, ali se istovremeno moramo boriti da fotomontaža postane opšte izražajno sredstvo.

Nastojali smo da pokažemo kako fotomontaža nije samo sezonski proizvod. Ukazali smo na njen razvoj od začetaka do razvijenih formi. To je nova oblast grafike, pokušaj simultane slike, sastavljene od nekoliko psihološki, idejno, dinamički ili ko-

loristički povezanih elemenata: snimaka, boja, slova (reči, parola). To nije igra sa fotografijama niti samo fotografija primenjena na određenu temu, propagandnu parolu ili određenu književnu sadržinu; fotomontaža ima svoju specifičnu vrednost, vlastiti smisao i funkcije. Ako (reportažna) fotografija ostaje pri dokumentu, pokazuje činjenicu i predmet, tek *niz fotografija*, sastav, *montaža*, mogu da *izraze radnju i ideju*. Zbog toga je fotomontaža zapravo *bliža filmu nego fotografiji*. Film je *stroboskopska fotomontaža, u kontinuitetu, koja se razvija u vremenu*. *Fotomontaža je simultano-optička sinteza na ploči*. To je, ako je tako moguće reći, *statički film*.⁴ Predstavlja slikovnu sintezu suprotnih elemenata: fotografija u crno-beloj tehnici, belih i sivo-crnih sa pločama u koloru ili sastavom snimaka suprotnih, kako po sadržini tako i po fakturi, predstavlja ravnotežu kontrasta, neočekivanih veza i neuobičajenih proporcija: kompenzuje oštre i glatke površine, snimak iz aviona sa snimkom detalja (krupni plan), dubinsku perspektivu sa plošnošću i slično. Predstavlja optičku materijalizaciju ideje (političke, kulturne, pesničke ili reklamnog trika) prema zakonima koji izviru kako iz pomenute ideje, tako i iz konstitutivnih elemenata ustrojstva: iz fotografije, boje, grafič-

⁴ Fotomontaža postoji na površini slike, za simultan pogled, dok se montaža u filmu razvija u vremenskom ritmu. Bilo bi zanimljivo pratiti princip montaže koji su razvili sovjetski filmski režiseri Pudovkin, Ejzenštajn i Vertov i uporediti ga sa kompozicijom statičkih fotomontaža.

kih elemenata i faktura, iz zakona čitanja i viđenja. Njena osnova je, tako reći, dijalektička: sinteza formalnih suprotnosti u viši stepen izražajnosti i emocionalnog dejstva.

Današnje fotomontaže, bilo da su lepljene od isečenih snimaka, ili prekopirane, preštampane sa fotogramskim kopiranjem natpisa, sa double copy i sl., jesu doduše sistematičnije i preciznije izrađene nego optički »collage« (lepljena slika) dadaista, ali njihova tehnika je još uvek primitivna. Tehničko usavršavanje doneće, pre svega, štampa uz pomoć emulzija: tako se, na primer, u ilustrovanom žurnalu iz duboke štampe može postići tražena optička artikulacija, podvlačenje jednih i ublažavanje drugih slikovnih ili natpisnih elemenata ne samo veličinom slova ili fotografije, već i snažnijim ili slabijim bojenjem, i sl.

Fotomontaža je najraširenija u oblasti trgovačke i političke propagande. Reklama kapitalističkih velikih preduzeća i agitacija radničkog pokreta cene njenu snažnu propagandnu nosivost. Trgovačke prospekte jednostavno nije moguće zamisliti bez fotomontaže ili tipofota. Sovjetski plakat, industrijski, prosvetni ili politički, takođe je nezamisliv bez udarne snage i rečitosti fotomontaže: fotomontaža za komunističku internacionalu predstavlja ono što su freske i slike u oltaru za katoličku crkvu. Zanimljivo je konstatovati da se, u kulturnom

i političkom životu, fotomontaža javlja uglavnom na *levom frontu* i da je najveći razvoj doživela upravo u SSSR-u, gde je postala jedno od najopštijih sredstava propagande, dok je, na primer, u Francuskoj, sam pojam fotomontaže gotovo nepoznat, tako da se sa fotomontažama na omotima knjiga srećemo samo kod avangardnih publikacija; u trgovačkoj reklamni fotomontaža je ovde izuzetak: javljaju se samo fototipografski oglasi. U Čehoslovačkoj, fotomontaže se javljaju veoma rano, pre svega u oblasti omota knjige, i ovi rani radovi, kako su to konstatovali F. Roh (*Fotoauge*) i J. Čihold (*Eine Stunde Druckgestaltung*) veoma su razvijeni: u vreme u kojem je preovlađivala dadaistički anarhistička kompozicija fotomontaže, možemo kod nas ukazati na dela konstruktivne jasnoće i celovitosti. Među prvim češkim fotomontažama nalazi se, na primer, omot zbornika *Život II*, 1922.

U reklamnoj grafici ili u političkom i ilustrovanom žurnalizmu, pored fotomontaže razvio se i specifičan oblik, takozvani tipofoto: to je vizuelno saopštenje istovremeno slikovno i tekstuelno. Tipografija saopštava ono što je saopštivo rečima, fotografija ono što se bolje shvata slikom. Tipofoto smenjuje tekst sa fotografskim prikazivanjem, zbog toga što fotografsko saopštenje u mnogim slučajevima može biti efikasnije nego reč. Časopisi i knjige u sve većoj meri postaju štampane stvari

sa fotografijama. Fototekst ilustracijom zamjenjuje duge opise, snimak u žurnalistici, naučnoj literaturi, u putopisima, daje objektivniju sliku nego subjektivno tumačenje rečima. (Napoleon: »Najjednostavniji crtež govori mi više nego dugo pripovedanje.«) Upotreba fotografije u štampanju knjiga odvaja modernu tipografiju od stare. Moderne knjige su kao orbis pictus: očigledno učenje i očigledno i brzo, efikasno saopštenje. Tipofoto će postati dominantna forma knjiga i časopisa kada budemo raspolagali fotografskim slagačkim mašinama, kada fototip bude tako često upotrebljavana mašina kao što su danas linotip i monotip.

Danas su fotomontaža i fotografija potisle crtež iz političkih revolucionarnih plakata i trgovačkih prospekata i afiša, zbog toga što predstavljaju sliku veće dokumentarne vrednosti, uverljivu reportažu u slikama, objektivno saopštenje. Reklamni fotografi (Pol Auterbridž, Šil, S. Stoun, Umbo i mnogi drugi) pobedili su reklamne crtače. Fotografija ili fotomontaža danas je postala tako izrazit sastavni deo reklamne štampe kao i boja, koja ovde nema dekorativne funkcije, već služi za optičku organizaciju i naglašavanje reklamne parole ili proizvoda uz pomoć kontrastiranja kolorističkih, belih, crnih i srebrno-sivih fotografskih površina.

Pojam fotomontaže danas treba razumeti u širokom smislu reči. Označavamo

tako ne samo slike sastavljene od različitih fotografija, već sve načine *upotrebe fotografije u* (političkoj, reklamnoj, literarnoj) *štampi*. Fotomontaža ne znači samo reklaman, informativan ili propagandan rad, sastavljen od isečenih fotografskih detalja, već i kombinacije fotografije i sloga u jednu celinu (tipofoto) ili kombinacije crteža sa fotografijom, bilo tehničkog crteža ili slobodne grafike; najzad, u pojam fotomontaže moguće je uključiti i montažne kompozicije slikovnih elemenata koji nisu fotografski, kako u političkoj tako i u trgovačkoj štampi, gde grub papir ne dopušta upotrebu klišea i gde je nužno fotografiju zameniti objektivnim crtežom, reprodukovanim u bakrorez, tako i u slobodnim grafičkim listovima, u slikanim pesmama, kakve su na primer nadrealističke montaže starih gravira Marks Ernsta.

Utilitarna fotomontaža (političke ili reklamne akcidencije):

Plakat i prospekt: fotomontaža ili fotografija plus tekst. Prožimanja tipografskih i fotografskih elemenata, povezivanje slike i pisma u organsku celinu. Politički ili trgovački plakat i letak uvek će biti izražajniji ako se spoji sa slikom. Plakat nije slika, već složen kompleks slikovnog, kolorističkog i pisanog saopštenja. Organski spoj, savršeno prožimanje pisma i slike omogućava fotografski ili fotomontažni plakat. Uostalom, fotografija je zgodnija plakatska slika nego crtež: trgovački plakat imenuje

predmet trgovine i istovremeno uverljivo pokazuje reklamiranu robu.

Fotomontaža u knjigama predstavlja prelazak između utilitarne i slobodne fotomontaže. Omot knjige po pravilu se shvata kao plakat knjige: može biti trgovački plakat, čija je svrha da svojom upadljivošću privuče gledaoce i stekne *kupca*, ili plakat prosvetne propagande koji pregledno saopštava sadržaj knjige i trudi se da stekne *čitaoca*.

Fotomontažna ilustracija u knjizi predstavlja novu oblast, bilo da je reč o *ilustraciji beletristike* ili *naučne literature*. Na ovom polju do sada je relativno malo urađeno. Do nedavno fotografija i autotipska reprodukcija gotovo da nije imala pristup u beletristiku, a u naučnim knjigama posmatrana je kao nužno zlo: srednjovekovne grafičke tehnike, drvorez, lept, gravira, sveta su stvar za bibliofile i dekorativne tipografe; sa određenom dobrom voljom dozvoljava se litografija i crtež, reprodukovan bakrorezom.

Tek u poslednje vreme objavljeno je nekoliko knjiga beletristike, sistematski ilustrovanih fotografijama: Kurta Tuholskog *Deutschland, Deutschland, über alles* (tipofoto Dž. Hartfild) i Andre Bretona *Nada*. Ukažimo na nove zadatke: potrebne su tipofotomontažne ilustracije za Marksov *Kapital*, Lenjinov *Imperijalizam*, za spise Darvina, Ajnštajna i dr., ilustracije koje kombinuju fotomontaže sa dijagramima koji

moгу plastično da podvuku književni sadržaj.

Oblast u koju fotomontaža tek počinje da prodire jesu *statistički dijagrami*. Takođe, rađa se i fotomontažna politička satira, fotomontažna karikatura koja može prevagnuti nad crtanom karikaturom.

Od fotomontažne ilustracije prelazimo ka *slobodnoj fotomontaži* u formi *knjige — slike*. Za razliku od unikata slike u ulju, preko malograđanske štampe u koloru, dolazimo do kolektivističke slike — knjige. Do slike koja postoji u x hiljada primeraka, dostupna svakome. Do slike čije mesto nije na zidu sobe, već u biblioteci u vidu albuma grafičkih listova. Stari Kinezi čuvali su svoje slike na svili u svcima, a Japanci kopije svojih drvoreza.

Slobodne fotomontaže i crteže kombinovane sa fotografijom ili, najzad, montaže gravira Vili Baumajster, Burharc, L. T. Mesen, Maks Ernst, Lisicki, Moholj-Nađ, Vordenberg-Gildenvart i drugi) *zamenjuju u naše vreme slike u ramu* kao vesnici nove oblasti umetnosti koja dolazi da zameni slikarstvo.

Poseban slučaj slike-knjige (fotomontažne ili fotografske) jesu slikovne pesme do kojih je došao poetizam. Na ovom mestu nije moguće izložiti evolutivni proces koji je vodio do postepenog stapanja slike sa pesmom, postepenog prerastanja optičkih valera iznad akustičkih, u savremenoj poeziji, i preobražaj pesme u ideo-

gram kod Apolinera i Huidobroa. Naše vreme plakata, svetlećih reklama i filma s pravom je nazvano »vekom oka«: hegemonija vida u čulnoj kulturi. Slikovne pesme poetizma predstavljaju rezultat procesa optizacije poezije, *fuziju slike i pesme u jednu celinu*, a istovremeno i početak nove pesničke vrste, koja otvara bezgranične oblasti poetske i pronalazačke fantazije, neiscrpan repertoar senzacija i emocija, neizbrojne mogućnosti kombinacija i efekata.

U fotomontaži i u tipofotu današnjica je dobila novu vrstu pisma i govora u slikama. Poznajemo tek abecedu. Samo nas brojni eksperimenti mogu naučiti da savladamo ovo novo sredstvo sporazumevanja, nov sistem pisma: njime ćemo moći da pišemo nove istine i izazove i nove pesme.

1932.

KONSTRUKTIVISTIČKA TIPOGRAFIJA NA PUTU KA NOVOJ FORMI KNJIGE

U ranim razdobljima tipografije knjiga je bila isključiv predmet tipografskog rada i to je ostala više vekova posle Gutenberga; od ukupnog broja štampanih stvari do prve polovine XIX veka najveći deo bile su knjige. Sve do epohe mašinizma *istorija tipografije jeste istorija štampanja knjige*. A istorija štampanja knjiga beleži, od pronalaska pokretnih slova (Gutenberg) sve do trećine ili polovine prošlog veka, niz stilskih promena koje su se, uglavnom, ispoljavale u dekorativnim i ornamentalnim formama i motivima, u kompoziciji stranica, koje su modifikovale spoljašnju formu knjige, ali se nisu doticale strukturalne forme knjige.

Prva epoha koju je moguće odrediti razdobljem od 1440. do 1850. beleži dominaciju knjige. Osim malog broja letaka, oglasa i novina, knjiga je predstavljala dominantnu štampanu stvar i razumljivo je da je njena kompozicija i forma sloga uticala na ostale štampane stvari: malobrojni stari plakati i novine bili su organizovani kao stranica iz knjige ili kao naslovni list.

Novi objekti i nove tehnike, po pravilu, u početku podražavaju starije forme: prve fabrike bile su građene kao kuće ili kao ambari, prvi automobili ličili su na kočije

bez konja, mnoge prve mašine dobijale su oblik različitih predmeta umetničkih zanata, stari Sulcerov kompresor i pariska berza liče na antički hram: tako i prvi leci, plakati i novine podražavaju slog knjige; uostalom, i sama forma knjige, tj. štampane knjige, izvorno je izvedena iz rukopisne knjige. Gutenbergova *Biblija* i sve inkunabule zadržavaju istu formu kao pisane knjige, kao pozni gotski kodeksi. Paralelno sa promenom pisma od gotskog u staro renesansno (Gutenberg je, kao što je poznato, svoje pismo izveo iz gotskih minuskula), na pragu XVI veka Aldo Manucije sprovodi prelazak od podražavanja rukopisne knjige ka *vlastitoj specifičnoj formi štampane knjige*.

Humanistička renesansa uvela je štampanje knjiga na put na kojem se i danas nalazi. Stvorila je pretpostavke i pravila za razvitak štampanja knjiga koja važe u celini sve do XX veka; renesansna formula knjige, međutim, već krajem XIX veka doživela je duboku dekadenciju, pretvorena je u okamenjen, akademski šablon lišen duha.

Strukturalna forma knjige nije se u suštini menjala od Gutenbergovih ili Manucijevih vremena: uglavnom se menjala »fасаda«, prema promenama stilova i moda, menjali su se ornamenti, grafički ukrasi, stil crtanja ilustracija, menjao se karakter korica i modifikovano je pismo; znači, reč je o promenama pisma, grafičkih tehnika i

formi — ništa drugo nije menjano. Tek u današnje vreme moderna tipografija postaje svesna *kako tradicionalna forma knjige na kojoj smo do sada nastojali* više ne odgovara, tako da beležimo *tendencije i pokušaje razbijanja konvencionalne forme knjige*.

Zbog čega danas nova, takozvana konstruktivistička tipografija stupa na put, uz pomoć mnogih i svestranih eksperimenata, traženja nove forme i strukture knjige, zbog čega hoćemo da napustimo i prevaziđemo tradicionalnu knjigu, nasleđenu iz renesanse? Da li je ovo nastojanje objektivno i funkcionalno obrazloženo, ili je reč samo o modernističkoj samovolji, težnji za novinom i originalnošću po svaku cenu? Zbog čega se odricati oblika knjige, dokazanog kroz četiri ili pet vekova, koji, kako izgleda, predstavlja savršeno razrađen standard, izveden iz pisma i tehnike čitanja kojima se služimo?

Da bi bilo moguće odgovoriti na ovo pitanje, neophodno je upozoriti na niz okolnosti koje presudno utiču na tipografsku strukturu knjige i njene promene. Treba prvo shvatiti da je na primer pesništvo u vreme pronalaska štampane knjige bilo umetnost auditivnih vrednosti, vrednosti sluha, da su pesme bile izvođene, pevane, a pesnici bili truveri, trubaduri i minesangeri. Recitatori i izvođači nisu, uostalom, ni danas nestali: postoje njihovi potomci. Pisano slovo služilo je samo kao pomoćna

zabeleška. U XV veku čita se uglavnom naglas: drugim rečima, čita se polako. Čita se pored pulta za čitanje, neophodna su velika slova, karakteristična za gotske knjige. Ubrzanje tempa čitanja postepeno dovodi do upotrebe manjih tipova slova.

U XIX veku već preovlađuje manja knjiga koju čitalac za vreme čitanja (koje se često odvija u ležećem položaju) drži u ruci. Roman se čita na putu, bilo gde, sedeći, poluležeći; naučna knjiga čita se za pisaćim stolom.

U moderno vreme tehnika čitanja je promenjena. Doduše, čitamo kao u Gutenbergovom vremenu sleva udesno, odozgo nadole, ali čitamo brže, pregledamo jednim pogledom velike celine, ponekad čitave strane: to su upravo nove vrste štampanih stvari koje nisu u obliku knjige, pre svega novine, plakati, trgovačke štampane stvari i prospekti koji su nas naučili da čitamo u velikim celinama i u delićima sekunde. Fiziologija i psihologija čitanja, zakoni naše optike, postali su izvežbani i tanani.

U vreme kada je knjiga bila dominantna forma štampane stvari, način štampanja knjiga sa svojom maestoznom simetrijom po osi, bio je uzor i za ostale štampane stvari, novine, oglase, plakate, prospekte, koji su primenjivali shemu naslovne strane knjige. U naše vreme, kada od ukupnog broja štampanih stvari samo mali broj otpada na knjige, kada je dominantan tipografski objekt novinska štampa, reklamna

ili propagandna, ove su štampane stvari usavršene, oslobođene od shema knjige i sazrele u vlastite, specifične forme. Uopšte je sa ogromnim razvojem proizvodnih snaga, napretkom tehnike, razmahom svetske trgovine i ekonomije, broj štampanih stvari dostigao vrtoglave visine. Živimo u vreme poplave štampe. Stanovnik gradova svakodnevno pregleda stotine plakata, desetine novina. Pošta nam isporučuje mnoštvo štampanih stvari, prospekata, letaka, pozivnica, trgovačkih pisama, koje za nekoliko kratkih sekundi prelećemo pogledom, a mnoge čak i bez pregledanja odlažemo ili bacamo u koš. U tom moru štampanih stvari — kada knjiga već odavno nije dominantna štampana stvar i kada, čak u oblasti književnosti i publicistike, časopisi, naročito u Americi i u SSSR-u, dominiraju nad produkcijom knjiga — ostvariće se prirodno samo ona koja ume svojom formom odmah i snažno da privuče naš pogled, i biće pročitana samo ona koja odgovara našem brzom čitanju. Čitamo drugačije nego čovek predmašinskih vekova, brže, ekonomičnije, ne red po red; uštedom u vremenu naučili smo da jednim pogledom pregledamo velike celine u desetini sekunde. Ove okolnosti uticale su na rešenja plakata i trgovačkih štampanih stvari i vodile u to da su se u ovim štampanim stvarima sve više realizovale slike (uglavnom *fotografije* ili *fotomontaže*) koje za trenutak saopštavaju gledaocu više i

plastičnije nego prateći tekst koji postaje sve sažetiji.

Ako je ranije prelom ostalih štampanih stvari bio izvođen iz sheme knjige, i ako je i slikovni plakat u velikoj meri podražavao ilustracije knjige, danas nove forme trgovačkih i propagandnih štampanih stvari, nasuprot tome, duboko utiču na promenu i reformu oblika knjige. Pored plakata, uglavnom su moderne novine i ilustrovani časopisi učili »racionalizovanom« načinu čitanja: smenjivanje teksta i slike, nova optička kompozicija preloma, smenjivanje masnih slova, redaka i pasusa sa uobičajenim slogom. Trening modernog vida bio je, uostalom, u velikoj meri i film, a svojstva dobre kinematografije — tempo, zgušnjavanje, izražajnost, iznenađujuća montaža (sled slika), sažetost, skraćenice i naznake, pored krajnje detaljnosti (detalj — krupni plan), direktna forma — trebalo bi da budu i svojstva moderne knjige, *uzor književnosti i štampanju knjiga*.

Zanimljivo je konstatovati da su se samo u SSSR i u Čehoslovačkoj moderni pokreti bavili modernom tipografijom (takozvani konstruktivizam) od samih početaka *reforme forme i sloga knjige*, dok se u Nemačkoj, Holandiji i Švajcarskoj (u druge zemlje nova tipografija u većoj meri do sada nije prodrila) tipografski konstruktivizam ograničio uglavnom na trgovačke štampane stvari, a tek je kasnije, i prilično nesmelo, počeo da se bavi knjigom. Ako je u SSSR

i ČSR, gde se tipografski konstruktivizam najpre javio, od samog početka bila reč o novom obliku knjige, izgleda da se u zemljama, u koje je nova tipografija kasnije prodrla, dugo nije javila smelost da se na nov način reši najsloženiji štamparski proizvod — knjiga, najviše opterećen tradicijom i tako malim promenama u razvoju tokom prošlih vekova.

U SSSR, koji je kolevka konstruktivizma uopšte, a posebno u oblasti tipografije i poligrafije (Gan, Lisicki, Rodčenko, Telingater, Jelkin, Sidelnikov, Popova, Stepanova, Klucis i drugi), rođeni su novi oblici knjiga odmah posle oktobarske revolucije. *Promena forme i strukture knjige bila je rezultat promene socijalnog poslanja knjige.* Ako je predrevolucionarna ruska knjiga bila reprezentovana bogato ilustrovanom bibliofilijom, sa skupim papirom i malim brojem primeraka — dominantan tip post-revolucionarne knjige i književnosti jeste agitliteratura, masovna agitaciona brošura. Knjiga, brošura, novine i plakati — stvari masovne proizvodnje i potrošnje, zahtevaju druge forme nego što je tradicionalna, renesansna shema knjige. Prelom tekstuelnog plakata i propagandne brošure zahteva da ova shema bude napuštena. Ovde nije reč o željama šake bibliofila, reč je o političkoj borbi, o osvajanju uticaja na milionske mase, reč je o tome da se ushite gledalac i čitalac, podvrgnu snazi misli, da im se u misao utisnu poziv i parola. Bilo je

nužno računati sa psihologijom naroda koji se zaustavlja pored plakata, ali koji ne čita knjige: više ih posmatra i prelistava. Bilo je, znači, potrebno razbiti jednoličnost i okamenjenost stranice knjige, podvući je kontrastima, uvesti pisma različitog tipa, snage i veličine, ukratko *aktivirati* tipomaterijal i transformisati prelom teksta da bi se tako postigla maksimalna klasna i politička izražajnost, zaoštrenost i efektnost. Lisicki tačno izvodi novu sovjetsku tipografiju knjige iz tekstuelnog revolucionarnog plakata: »Kada bismo u dimenzijama knjige reprodukovali revolucionarne plakate i prema njihovom sadržaju sastavili u povezanu celinu, dobili bismo najmoderniju formu knjige.« Tekstualnom sovjetskom plakatu i brošuri stalo je do istog cilja: štampana reč treba da privuče gledaoca-čitaoca, treba da mu se približi tako da mora da ih pročita. Zato je potrebna lapidarna kompozicija, sveopšta razumljivost, zaoštrenost političke parole, visok kapacitet izražajnosti, visoka snaga formalnog i tehničkog izvođenja: potrebno je pojačati politički, socijalni i kulturni značaj tipografskog rada.

Od Gutenberga sve do modernih plakata tipografija je bila samo posrednik između sadržaja i čitaoca. Oko je čitalo ono što je uho trebalo da čuje. Plakati, naročito ilustrovani i fotografski, realizuju *optičku komunikaciju* i koriste optički značaj štampane reči (izražajnost, kolorit i polo-

žaj na površini), veličinu, boju, prelom i oblik tipografskog materijala.

U Čehoslovačkoj moderna, konstruktivistička tipografija pušta korene otprilike od 1922. godine, znači u vreme kada je ovaj pokret u Sovjetskom Savezu već stvorio niz zrelih dela. Počeci naše konstruktivističke tipografije odlikuju se nastojanjem da se štampanje knjiga reformiše primenom plakatskih formi u prelomu knjige. Najčešći uzor jeste francuski aktuelni tekstuelni (zapravo pozorišni) plakat, koji koristi velika slova, crtana izražajno i jednostavno, crtež (grafit i egipćanka) kontrastira istovremeno slova izlivena u različitoj veličini i debljini sloga, i uopšte ne nastoji na »jedinstvu pisma«. Uzor ovih plakata naučio nas je da srušimo ravnomerno sivilo preloma, da pokažemo efikasnost kontrasta slova i boje; u vreme kada je u štampanju knjiga apsolutno vladao akademski klasicizam i njegovi okamenjeni, strogi recepti, bilo je potrebno hrabrosti suprotstaviti se nasleđenim kanonima i pravilima, ne pitati se koji su tipovi slova dozvoljeni, a koji zabranjeni (za upotrebu i kombinovanje) i kakve proporcije mora da zadrži prelom. Upotrebljavamo istorijska, klasična slova radi toga što su, zbog svoje jasnoće, preglednog i jednostavnog crteža, adekvatnija od bilo koje navodno moderne, a zapravo secesionistički izvijene forme i tipa, ali upotrebljavamo ova slova u načelno novom, neklasič-

nom, neistoričnom, već modernom i plakatskom prelomu sloga.

Kazali smo kako se češka moderna tipografija, u suprotstavljanju dekorativizmu, klasicizmu i bibliofilskom akademizmu, u prvo vreme učila promeni forme knjige, zapravo od francuskog plakata a kasnije uglavnom od sovjetske konstruktivističke tipografije. Umesto klasične harmonije — plakatska izražajnost: razumljivo da je prvi korak prema reformi tipografije knjige učinjen na »fasadi knjige«, na koricama i omotu koje shvatamo kao »plakat knjige«, dok je to ranije bila samo vizitkarta ili vinjeta knjige. Korice broširane knjige (jer normalna češka knjiga, na žalost, ostala je do sada poluoblik: gotova knjiga trebalo bi da bude u solidnom povezu, sa koricama, ili bar u čvrstom kartonu, ali naši izdavači iz finansijskih razloga šalju na književno tržište i debele knjige opremljene tako kako to jedva može podneti tanka brošura, u mekom omotu koji se gužva i prlja, cepa na hrbatu, tako da knjiga brzo postaje »salata« tabaka i listova koji se raspadaju) — znači spoljašnja površina, izlog knjige treba da bude naglašen, energičan, aktivan, izazovan u formi i u boji. Ako velimo da su korice ili omot »plakat«, onda moraju biti lapidarni: njihova površina biće oživljena jasnim osnovnim bojama i osnovnim geometrijskim oblicima preloma. Formiranje omota nije ukras već ima funkcionalan značaj. Omot (kao plakat) kod nas služi u

trgovačke svrhe, treba da pomaže prodaju knjige, da iz izloga privlači pogled, da upozori na sebe, da nadvikuje ostale (konkurentske) knjige. Plakat je proizvod borbe: ili je reč o borbi trgovačkih interesa, ili o političkoj, socijalnoj, kulturnoj i idejnoj borbi. Ili je reč o reklami industrije, ili o propagandi političke ideologije. Sve dok korice knjige vidimo kao plakat trgovačkog karaktera nastojaćemo da bude što drečaviji, borićemo se za bučnu, obesnu reklamu. Trgovački plakat trebalo bi, kako se to kaže, samo da vrišti, fortissimo i po svaku cenu: ne idejni sadržaj (obično ništavan ili beznačajan), već boje i forma treba da privuku prolaznika. Ovakvo reklamno shvatanje korica (do kojeg je izdavačima razumljivo stalo) vodi u ćorsokak. Korice bi trebalo da viču iz izloga knjižare, ali njihova drečavost ne mora da uznemirava prilikom čitanja ili u knjižari čoveka koji je knjigu kupio! Reklamno rešenje može se dozvoliti kod papirnog omota koji iz izloga vrši takvu funkciju, a koji kupac može zatim da odstrani. Ali i ovde se sudaramo sa određenim ograničenjem. Drečava korica ili omot privlače ako se oštro razlikuju od bezizražajne sredine i okoline. A šta kada izlog knjižare ili štand sa knjigama postanu neorganizovana, kakofonijska galama u kojoj se desetine šarenih i ekscentričnih korica nadglasavaju i tuku? Nije li na taj način pažnja prolaznika i gledalaca pre pometena i otupljena nego pri-

vučena? Plakat i svaka štampana stvar treba da bude takva da se moraju videti i pročitati. Danas, međutim, u gradovima prolazimo — a da se uopšte na njih ne osvrnemo — pored ogromnih površina izlepljenih plakatima koji viču u svim bojama, ali koji nam ipak *ništa ne govore*. *Zbog čega bismo poklanjali pažnju običnoj galami ako ništa ne govori?* Zbog čega bismo gutali očima nazive trgovačkih artikala, firmi, imena autora i imena knjiga? Trgovačka reklama zapadnog sveta treba da zaprepasti i zagluši gledaoca — i dosta! Može li to biti zadatak kulturne propagande knjige?

Korice bi trebalo da budu plakat, ali ne drečava reklama. Naime, trebalo bi da budu plakat ideološke i kulturne, a ne trgovačke propagande. Ne žele da knjizi prihave samo kupca, već i *čitaoca*. *Neće da budu trgovački trik, već sredstvo kulturnog napretka*. Njihova forma ne može biti samo napadna i sastavljena bez obzira na sadržinu knjige, već mora biti sa ovim sadržajem nerazdvojno povezana, mora da bude njegov izraz, lice, a takođe i funkcija. Tamo gde trgovački i reklamni momenti odlaze u drugi plan pred momentima kulturne propagande, menja se uloga korica knjige; korice treba da budu sintetički izraz sadržine, treba da naznačavaju karakter knjige i organizuju psihi gledaoca: ovom funkcionalno-organizacionom i orijentacionom ulogom moderne korice knjige razlikuju se od

pukog dekorativnog ili reklamnog grafičkog ukrasa koji ima slab ili nikakav odnos prema sadržini. Umesto o reklamnom triku, ovde je reč o prosvetno-agitacionom zadatku: ne obraćamo se nezinteresovanom gledaocu, ne osvajamo samo kupca, već govorimo sa čitaocem. Bolje rečeno, funkcija korica knjige jeste da od *gledaoca napravi čitaoca!*

Stara i prividno »moderna« tipografija obrađuje knjigu sa čisto estetičkog gledišta: tu govorimo o »opremljenju« i »ukrašavanju« knjige. Konstruktivistička tipografija, međutim, »ne oprema« i »ne ukrašava« već *organizuje knjigu*. Uzmite bilo koju knjigu visokih tipografskih kvaliteta, knjigu uređenu u bilo kom dekorativnom stilu ili prema akademsko-klasicističkim receptima ili knjigu »moderne opreme« (tačnije rečeno modernističke i pseudomoderne) i uvek ćete naći ova zajednička obeležja: slab ili uopšte nikakav odnos tipografske forme i grafičke opreme i ukrasa prema tekstu, formalističke ilustracije koje pre slabe nego što jačaju dejstvo sadržaja reči, ukupno oblikovanje pasivno i neadekvatno sadržini; grafički rad ovde hoće da bude vrednovan sa stanovišta ukusa i sam po sebi (apstraktni estetizam), umesto da bude funkcionalna forma svoje sadržine.

Konstruktivistička tipografija neće se zadovoljiti spoljašnjim ukrašavanjem i opremanjem knjige već nastoji na tipografskoj i grafičkoj *organizaciji knjige kao celine*.

Neće se, znači, zadovoljiti samo ukusnim rešenjem korica, naslova i zaglavlja. Formiraće knjigu kao celinu. Neće poštovati akademska estetička pravila i subjektivne zahteve ukusa, niti nastojanje za apartnošću i upadljivošću, već će biti strogo podvrgnuta *zakonima svrhovitosti i ekonomičnosti*. Neće tražiti izuzetne, bizarne ili elegantne forme: traži funkcionalne forme. Traži, znači, ne trik već standard.

Prvi spoljašnji znak knjige, rađene konstruktivistički, biće znači standardizacija: *standardizovan format*. Ekonomske pogodnosti standardizacije papira i štampanih stvari naši izdavači ne shvataju u punoj meri. A može se doći do milionskih ušteda! Kada je reč o trgovačkim štampanim stvarima navodimo da je posle standardizacije formata švajcarska uprava pošta uštedela za jednu godinu 47.000 švajcarskih franaka, u Čehoslovačkoj je 60% šećerana uštedelo na standardizovanim štampanim stvarima oko 300.000 kruna. Inž. B. Rozenbaum izračunao je, u *Vesniku* čehoslovačke normalizacione komisije, da se doslednom standardizacijom formata kod nas može godišnje uštedeti oko jedna milijarda kruna. Sa standardizacijom formata istovremeno teče i standardizacija nameštaja: *američki kancelarijski nameštaj je sav u dimenzijama formiranim prema standardizovanom dopisnom papiru A-4 (210x297 mm)*. Prema tome standardizovane su i kartoteke i slično. Ne moramo ovde opširno tumačiti sve

prednosti konsekvantno sprovedene standardizacije; samo uzgred podvlačimo kako kod trgovačkih i kancelarijskih štampanih stvari nije dovoljno standardizovati samo format, već je nužno standardizovati i pripremu štampe. A upravo će tako biti i sa knjigama, koricama, naslovima, stupcima, dimenzijama špičla, preloma itd. Standardizacija formata knjiga biće prvi korak koji će u haotičan svet knjiga uneti jasan poredak: standardizovaćemo i biblioteke i njihove pregrade, u bibliotekama će svrstavanje prema formatu biti utoliko pogodnije zbog toga što će u većoj meri odgovarati predmetnom svrstavanju, jer će knjige iz iste oblasti i istog karaktera imati iste formate: u nizu A je za ilustrovana naučna i umetnička dela namenjen format A-4, a aktuelnim knjigama A-5 (210x148 mm), a na kraju, u knjigama koje zahtevaju džepni format (putni prospekti, rečnici i dr.), A-6 (105x148 mm).

Standardizacija formata knjige i časopisa još uvek nailazi na otpor, iako je standardizacija kancelarijskih štampanih stvari u velikoj meri razvijena. Standardizacija papira, pisma i drugih tipografskih elemenata u SSSR razvija se uspešnije nego u zapadnim zemljama, gde se suočava sa preprekama suprotstavljenih trgovačkih interesa fabrika papira, izdavača, slovolivnica, štamparija i drugih. Niz A, koji je glavni niz, svakako nudi, bez obzira na natprosečno velike (A-0, A-3) ili ispod proseka

male (A-7, A-9) formate za knjige, samo tri formata u izboru, što je zaista nedovoljan izbor. Takođe se primećuje, ne bez razloga da su ovi formati previše široki, prilično nezgodni za čitanje u rukama, drugim rečima nepogodni, naročito za romane. Za naučne knjige, kataloge, udžbenike i priručnike odgovaraju sasvim dobro. Iz navedenih razloga mogao bi se obogatiti izbor standardizovanih aktuelnih formata knjige i revija od 3 na 5, tako što ćemo među njih svrstati još dva formata iz dopunskog niza B, i to između A-4 i A-5 svrstavamo B-5, a između A-5 i A-6 svrstavamo B-6. Tako dobijamo lestvicu formata za aktuelnu produkciju knjiga i časopisa koja pruža odgovarajući i pogodan izbor:

A-4 — 210 x 297		
←	B-5 — 176 x 250	format posle obrezivanja
A-5 — 148 x 210		brošure ili format ko-
←	B-6 — 125 x 176	rica ukoričene knjige
A-6 — 105 x 148		

(Tamo gde nije moguće prilagoditi se bez ostatka ovoj lestvici formata, bio bi veliki napredak kada bi bile preduzete bar *standardizovane dimenzije visine knjige*; kada bi, na primer, romani imali standardizovanu visinu hrbata 176 mm).

Standardizovani formati papira vode ka standardizaciji obrazaca preloma, ka standardizaciji klišea i sl. Špiگل sloga ilustrovane revije formata A-4 standardizovan je na dimenzije 168x232 mm; prelom ovde može biti per extenso ili dvostubačan. Če-

sto se u časopisima bira prelom u dva ne-jednako široka stupca (na primer, časopis *Zemlja sovjeta*) i to kod dužine redaka 108 mm (24 cicera) i 55 mm; jer dužina retka od 24 cicera odgovara pravoj širini špigla sloga kod knjige polovičnog formata (A-5), tako da je moguće upotrebiti slog iz časopisa za eventualno izdanje knjige. Standardizaciji dimenzija špigla, uglavnom dužine redaka, odgovara i normalizacija dimenzija dužine klišea: 168, 108, 80, 55 mm, i tako je moguće upotrebiti klišea iz jedne publikacije u drugoj publikaciji, u knjizi ili reviji.

Kao što je trgovačkim dopisnim papi-
rima određeno tačno ustrojstvo primene
štampe, mesta za adresu primaoca i poši-
ljaoca, za zaglavlje, oznaku, datum itd.,
tako treba standardizovati i pripremu štam-
pe za knjige i časopise. Korice posebno
kod časopisa treba da budu u donjem delu
opremljene takozvanim »*listom rasporeda*«
(*Ordnungsleiste*), gde se navodi sledeće:
ime publikacije, godište, broj, broj stranica,
mesto i datum izlaženja i, ako treba, i iz-
davačka firma. Ostala površina korica pre-
puštena je individualnoj organizaciji: na-
ziv časopisa i broj ovde će sigurno biti po-
navljani izrazitijim slovima (kod nas — ča-
sopis *Zemlja sovjeta*). Ova »lista raspo-
reda« zamenjuje nekadašnji nedovoljan re-
dak sa datumom (*Datumszeile*). Slična »Or-
dnungsleiste« neophodna je i na naslovnim

stranama knjiga, naročito na koricama izdanja u sveskama.

Standardizacija, tj. tačan poredak neophodan je najviše kod *kolofona*, na poslednjem listu knjige. Kolofon (Druckvermerk) nije ukrasno rešena vizitkarta, ne podnosi prelom, sastavljen po osi po uzorku putira, trougla i sl.: to je, sa stanovišta knjigopisa, *najznačajnija stranica knjige*. Na kolofon obraća pažnju *bibliotekar prilikom katalogizacije*: zapisuje knjigu u bibliotečke kataloge prema informacijama iz kolofona. Kolofon je znači, *detaljna krštenica* ili *putna isprava knjige*. Zbog toga mora da bude što *potpuniji i pregledniji*. Pored informacija o ediciji, izdavaču, štampariji i godištu, koje se u našim knjigama uglavnom navode u podacima o tiražu, ovde treba da bude naveden i grafičar knjige, format, cena, jer informacije, značajne za katalogizaciju i bibliografiju, a koje nisu navedene u kolofonu, mora bibliotekar sa velikim teškoćama (a često bez rezultata) sam da ustanovljuje. Bibliografske i kataloške informacije moraju biti uvedene u kolofone ne samo u potpunom obliku, već i pregledno, *sinoptički i u poretku u kojem se unose u kataloške listiće biblioteka*: zbog toga svrhovito složeni podaci o tiražu neće ličiti ni na kakav konvencionalni uzor, već će biti složeni u obliku tabele; biće to, zapravo, *gotov kataloški bibliotečki list*. U kolofone sovjetskih knjiga uvodi se takođe i redni broj iz državne statistike, broj primeraka,

a pored imena grafičara, i imena slagača i metera, što utiče na povišenje kvaliteta štamparskog rada i podstiče stvaranje slojeva visokokvalifikovanih radnika u štampariji.

Navedeni primeri jesu prvi koraci ka funkcionalnoj reorganizaciji i rekonstrukciji forme knjige i preloma. Putem svrhovitih eksperimenata, eksperimentalnih promena unutrašnje forme knjige u cilju usavršenja funkcionalnosti i poboljšanja proizvodnog procesa (u papirnici i u štampariji) olakšavanja transporta, smeštaja, katalogizacije i čitanja, postepeno dolazimo do veoma naglašenih reformi strukture knjige, kako sa tipografskog, tako i sa aspekta poveza. Do danas uobičajena, iz renesanse nasleđena forma knjige počinje da se menja pod uticajem dva faktora:

1. ilustrovanih časopisa, posebno onih koji su prozvedeni u dubokoj štampi,

2. pod uticajem kancelarijskih štampanih stvari, fascikli, kartoteka i sl. Pod uticajem ilustrovanih magazina bio je pre svega savladan konzervativan otpor protiv autotipskih reprodukcija. Tradicionalno bibliofilstvo dozvoljavalo je samo duborez, obojen ručno, ili najviše cinkografsku reprodukciju (prelom), prirodno, na ručnom papiru. Tehnička kultura koja je povećala kvalitet mašinskog rada nad ručnim radom, nameće nam drukčiju predstavu o savršenosti knjizi, različitu od one kakvu je propagirala aristokratska bibliofilija — naime.

umesto:

ručnog sloga
crtanog slova
crteža
duboreza ili gravire
ručnog papira
ručnog presovanja

individualizacije
luksuznih izdanja

danas zahtevamo:

mašinski slog
normalna tipografska dobra slova
fotografiju
fotomehanički kliše
mašinski papir
mašinsku štampu, brzu štampu,
svetlu štampu
standard
narodnu knjigu

(Ovu tabelu suprotnosti starog i novog štampanja knjiga sastavio je Jan Čihold u svom znamenitom priručniku *Eine Stunde Druckgestaltung*, 1930.) Primer ilustrovanih časopisa ukazao je na značaj autentične, tj. fotografske ilustracije. Moderna knjiga ispoljava tendenciju da se pretvori u knjigu sa slikama, u album. Lisicki je već 1920. godine ispravno istakao: »Gutenbergova Biblija bila je štampana slovima. Biblija našeg doba ne može biti više štampana samo slovima. Knjiga danas nalazi put ka mozgu i duhu čitalaca posredstvom oka, a ne uha: optički put jeste put bržeg talasa od akustičkog. Optičke izražajne mogućnosti su mnogostranije od akustičkih.« Rađa se nov oblik knjige koji spaja u jednu celinu sliku i tekst, od štampanja knjiga nastaje — *tipofoto*. Podvlačenje optičke organizacije knjige vodi ka napuštanju renesansnog, simetričnog i jednoobraznog sivog sloga: harmonija moderne stranice knjige ne reguliše se osom, već nastaje kompenzacijom kontrasta velikih i malih, debelih i tankih slova, štampanih i čistih površina, kontrasta boja, velikih i malih fotografija i

sl. Najvrednije rezultate u optičkoj aktivizaciji knjige postigle su sovjetske *dečije* knjige: ovde je nađena optička forma koja materijalizuje sadržinu u izvanrednoj uzajamnoj igri slike i reči.

Primer kancelarijskih štampanih stvari, savršeno racionalizovanih uređaja, i uzor trgovačkih prospekata, vode u dalju duboku promenu forme knjige i časopisa koja će, verovatno, značiti upravo takav preokret u proizvodnji knjiga kao što je bio onaj kada se od knjiga pisanih na ciglama prešlo na papirus u svicima, a otud ka našoj formi knjige sa hrbatom i stranicama 1, 2, 3, 4, 5, itd., opremljenoj koricama ili povezanoj u platno ili kožu. U kancelarijskoj praksi zapažamo kako je nastojanje za *brzom orijentacijom* diktiralo uvođenje različitih *sistema signalizacije*, da trgovačke, blagajničke knjige imaju ne samo pregledne sinoptičke tablice, već i registre sa strane (često u boji) umesto sadržaja. Primenu registra trgovačke knjige na beletrističku knjigu sproveo je El Lisicki za zbirku pesama Majakovskog *Na sav glas* (1923). To je knjiga pesama namenjenih za izvođenje pred radničkom publikom. Potrebno je da se recitator u knjizi brzo orijentiše, da odmah nađe pesmu koju hoće da čita. Ne mora, znači, da traži u nepreglednom sadržaju: jednim pokretom ruke (jer palcem pridržava rubriku sa strane) otvara knjigu na traženom mestu. Ovaj način, koji olakšava orijentaciju, biće naročito zgodan za

leksikone, priručnike i sve obimne, naročito naučne spise.

Razbijanje simetrije parne i neparne stranice često može da olakša snalaženje u knjizi. Niz modernih sovjetskih publikacija ima zato na parnoj stranici širu unutrašnju ili spoljašnju marginu nego na neparnoj stranici, ili su stranice 1, 3, 5, 7 za trećinu uže od stranice 2, 4, 6, itd. Oznake za stranice su onda samo na jednoj, bilo parnoj ili neparnoj stranici.

Ako dosadašnja forma knjige relativno dobro odgovara tekućoj beletrističkoj literaturi, naročito kada je opremljena solidnim povezom, kod časopisa je veoma potrebna reforma dosadašnje konvencije. Godište nekakvog nedeljnika u sveskama po štamparskom tabaku formata A-4 daće nam tešku, nezgodnu knjigu od 800 stranica. Ovakav misal tako reći zahteva korićenje u koži. Određeni tekst tu tražimo sa velikim naporom. Često moramo čuvati čitavo godište samo zbog nekoliko članaka. I najzad, polukožne korice koje jedine mogu sačuvati časopis od oštećenja često su skuplje od pretplate za godinu dana. Ovakvi nedostaci direktno zahtevaju poboljšanje.

Lepo: časopise ove vrste nećemo korićiti, *čuvaćemo ih u fasciklama* onako kao što čuvamo korespondenciju (njihov format A-4 poklapa se sa formatom dopisnog papira). Sveske će (već u štampariji) na levoj (unutrašnjoj) margini biti perforirane sa dve rupice tako da se u registru mogu zakačiti.

Onda će odatle lako moći da bude izvađena samo ona sveska koja nam je potrebna, i nećemo morati da prenosimo celu tešku svesku. Čuvanje časopisa u fascikli za korespondenciju (jer i časopis je korespondencija) omogućiće nam da na određena mesta svrstamo različite oznake i kartice sa zabeleškama, koje će nam olakšati orijentaciju. Dalja reforma bila bi kada bi svaki tekst u časopisu bio štampan na samostalnom listu, dvolistu, polutabaku, tabaku i sl. sa samostalno obeleženim stranicama: onda bi bilo moguće svrstavati pojedine tekstove prema njihovom sadržaju: ne bismo čuvali samo ovo ili ono godište u celini na jednom mestu, već serije članaka iz različitih oblasti, u različitim registrima. Članke koje ne želimo da sačuvamo mogli bismo mirno bacati u koš. (Časopisi *Nova et vetera* i *Najmanja revija* objavljuju svaki članak na samostalnim i posebno paginiranim listovima ili tabacima).

Registar izgleda da je zgodna zamena za povez kod određenih časopisa. Tamo gde bi se časopis promenio u niz samostalnih listova koji se uopšte ne mogu broširati (slično grafičkom albumu), moguće je, opet slično kancelarijskim sveskama, umesto broširanja upotrebiti spiralnu žicu na levoj margini. Tako je, na primer, bio opremljen poseban broj časopisa *Arts et métiers graphiques*, posvećen modernoj fotografiji.

Moguće je, umesto isečenih stranica knjige, knjigu razložiti u drugu traku složenu kao harmonika, prema uzoru mapa i planova. Tako je bila objavljena knjiga Sendrarove »simultane poezije« (kolorističko i tipografsko rešenje Sonje Delonej-Terk) i katalog Lisickog za sovjetski paviljon na izložbi Pressa. Ovaj metod »bioskopske knjige« obezbeđuje povezanost celovitog pogleda.

Maksimum preglednosti i pogodne manipulacije obezbeđuje takođe i moderan, racionalizovan kancelarijski rad i — na mnogo većem stepenu nego sve knjige i sveske — *kartoteka*. Trgovačke i blagajničke knjige, spiskovi, adresari, evidencije računa, katalozi, danas napuštaju formu knjige i bivaju sistematski zamenjivani kartotekama različitih sistema. Umesto korica sa kožnim hrabatom — drvena ili metalna armatura (Kardeks, Farp i druge). I tako u kancelariji *knjiga postaje skup slobodnih i svrstanih listova*. Moguće je pretpostaviti da bi primena sistema kartoteke bila zgodna i za književne edicije. Na primer: objavljujemo stihove živih pesnika. Svaku pesmu bilo bi moguće štampati na posebnom listu, pa bi bilo lako da čitalac sam za sebe sastavi antologiju iz pesnikovog dela, da u nju unese samo one pesme koje voli i da je dopunjuje daljim novim pesmama, objavljenim na samostalnim listovima. Kartoteka ili spiralna žica može omogućiti svrstavanje novih listova.

I pored očuvanja postojeće forme koričenja knjige, moguće je sprovesti *funkcionalizaciju mnogih elemenata knjige*. Tako, na primer, korice, podnaslov i naslovni list danas predstavljaju neku vrstu tipografskog pleonazma: ponavljaju, kraće ili šire, jedno isto. Korice ili povez treba da čuvaju knjigu pred oštećenjima, i treba da budu čvrsti ili polučvrsti; istovremeno treba da daju naslov i autora spisa: preuzimaju znači i funkciju naslovnog lista. Ako je opremljena slikom, preuzima i funkciju frontispisa. A pri tom treba da bude, kao što smo rekli, plakat knjige! Eto, sve ove elemente koji zajedno predstavljaju »fasadu« (korice, omot, klapna, podnaslov, frontispis, naslov, eventualno i sadržaj) moguće je sve *grupisati u jednu celinu, vidljivu jednim pogledom*, ako umesto kartona korica uzmemo proziran a pri tom solidan i čvrst materijal: celon, vrstu nezapaljive celuloze (u različitim stepenima prozirnosti ili u različitim bojama). Na primer, prekrasna monografija o modernoj tipografiji, knjiga braće Raš *Gefesselter Blick* (1930, Štuttgart) ovako je opremljena: platneni povez, ali je pri tom gornja površina od tvrdog, sasvim providnog, bezbojnog celona (Cellabineinband, celuloid firme Worbl, Manhajm), prvi list (naslov i sadržaj) štampan je na crvenom papiru; ali je za polovinu uži, tako da se ispod njega može videti i polovina belog naslovnog lista, opremljenog slikom; ispod prozirne

celonske ploče ovaj crveni naslov sa belim naslovom stvara privlačnu, optički jedinstvenu celinu. Stakleni sjaj celona još više povećava efektnost ovakvih »korica«.

Konstruktivističko štampanje knjiga radi znači u pravcu povišenja i naglašavanja optičke organizacije knjige. Svesni smo da *knjiga pre nego što je pročitana, biva pregledana* i treba da izazove određen utisak. Stvar tipografske kulture jeste rad i nastojanje da ovakvo optičko dejstvo knjige bude jasno, tačno, rečito i kvalitetno. Naravno, lakoća čitanja i higijena vida moraju biti glavni i neosporan kriterijum štamparskog rada: znamo da prinudne kontrakcije i detrakcije očnog sočiva izazivaju nervni zamor. Čitati rđave knjige jednako je kulturno zlo kao i čitati rđavo štampane knjige. Kratkovidost je razorna kritika za bušantskih štamparija, zaslužnih za bogaćenje optičara. Nije reč o tome da lečimo očne bolesti, već da ih sprečimo. Znamo da električna struja visokog napona može biti oslabljena rđavo napravljenim transformatorima — tako i visoka napetost, tj. dejstvo i snaga književnog sadržaja mogu biti osiromašeni rđavim štampanjem. Zadatak tipografije jeste da knjiga bude savršen posrednik sadržine činjenica i misli, za najveći broj čitalaca, uz najmanji gubitak čitačeve energije i umora vida.

Rekonstrukcija tipografske forme nije moguća bez povezanosti sa sadržajem (tek-

stom) i sa promenama u prirodi sadržaja koje je uslovljavaju: tipografski nova forma knjige je funkcija nove sadržine. Nove pesničke forme — *Oslobođene reči* futuriste Marinetiija (češko izdanje V. Petra), Apolinerovi *Kaligrami*, Sendrarova simultana knjiga *Proza o Transsibirskoj železnici* (u harmoniku složena traka papira duga 1,5 m, u koloru), niz knjiga ruskih pesnika futurista i druge, dale su život novim tipografskim formama. Nije dovoljno modernizovati tipografsku formu u knjigama starog sadržaja. Nova izdanja klasičnih autora danas će biti tipografski jednostavno opremljena, bez ornamenata, imaće korice koje izražavaju sadržinu i karakter knjige, asimetričan prelom, biće slagana možda groteskom ili petitom — ali u načelu ne mogu biti nova tipografska forma i struktura. Aktivirana tipografija pretpostavlja aktivan tekst, tj. sadržinu sposobnu za ovu aktivizaciju. Većina današnje literarne produkcije nije još sposobna za specifično modernu tipografsku formu. Nova knjiga može se roditi samo tamo gde se nova sadržina materijalizuje u novoj funkcionalnoj formi; zato će biti potrebna što uža saradnja književnika ili urednika sa grafičarem koji oprema knjigu: već sam autor mora optički organizovati tekst, tj. mora umeti da misli i tipografski.

Ovako shvaćena moderna konstruktivistička tipografija neće biti samo pasivan tumač i ogledalo sadržine: biće *egzistenci-*

jalna forma sadržine koja bez ove forme zapravo ne bi postojala. Nije reprodukcija, već produkcija, istinsko stvaralaštvo. Predstavlja aktivnu realizaciju sadržine, a ne samo interpretaciju. Tipografska forma je strukturalna, a ne samo spoljašnja forma, to je čitava konstrukcija knjige. Nije dodati ukras, već rezultat unutrašnjeg prodora sadržine, prevođenjem misli u čitanje.

Konstruktivistička tipografija ne podređuje se ni konvencionalnim zahtevima »kultivisanog ukusa«, niti takozvanim »većitim« estetičkim zakonima. Dijalektičko-materijalistička nauka o umetnosti shvatila je da uopšte *ne postoje objektivni, večiti zakoni umetničke forme*, već da postoje samo istorijski različiti principi konstrukcije forme, koje nije moguće razdvojiti od sadržine, mogućnosti proizvodne tehnike, kao i od zahteva mušterije, potrošača, znači određenog klasnog subjekta i njegove ideologije. Kao posledicu ovog saznanja, konstruktivistička tipografija odbacuje zastarela pravila koja su danas izgubila važenje, odbacuje dekoraciju, simetriju, centralizovan raspored sloga i slično. Konstruktivizam je materijalistička, naučna disciplina umetničkog rada, koja poriče idealističku i metafizičku estetiku, formalizam i klasičističko-akademske šablone. Konstruktivizam u oblasti tipografije i štampanja knjiga podređuje svoj rad:

1. zahtevima i mogućnostima materijalne i tehnološke prirode, prilagođava for-

mu novim mašinama i iz materijalno-proizvodnog procesa izvodi zaključke za reorganizaciju forme (svetla štampa: spajanje teksta i slike, brza štampa, pojeftinjenje proizvodnje, fotografske mašine za slaganje . . .),

2. zahtevima cirkulacije proizvoda (transport, čuvanje, uskladištenje, sniženje finansijskih troškova, bibliotekarska evidencija, racionalizacija čitanja),

3. zahtevima socijalne psihoideologije (socijalne porudžbine): stvaralački buditi emocije najširih slojeva čitalaca, uticati na njihov duševni život i podizati njihov kulturni nivo.

Stara tipografija je pri opremi knjige postavljala samo jedno pitanje: kako? — tj. prema kakvoj formuli ili prema kakvoj fantastičnoj zamisli, sa kakvim ukrasom? Konstruktivistička tipografija, kada pristupa organizaciji knjige, postavlja sebi sledeća pitanja: šta? — kome? — zbog čega? — i tek sinteza odgovora na ova pitanja jeste odgovor na pitanje — kako?

1932.

UVOD U MODERNO SLIKARSTVO

Na pitanja onih zbunjenih gledalaca kojima je akademsko estetičko vaspitanje nakalemilo mnogo predrasuda, konvencija i lažnih predstava o funkciji slikarstva i umetničkog i poetskog stvaralaštva uopšte, i koji se pred modernim slikama i kipovima pitaju šta zapravo ova ili ona slika, ovaj ili onaj kip treba da predstavlja, jedva da je moguće dati odgovor koji bi umirio njihov »zdrav razum«, tj. onu školama prepunjenu gomilu predrasuda i navika koje inače cene kao svoju kultivisanost i inteligenciju. Ovi ljudi pitaju se, pometeni modernom umetnošću, sasvim uzaludno: pitanja šta ova ili ona slika treba zapravo da predstavlja i znači, publika postavlja, kritičarima i teoretičarima umetnosti i samim umetnicima, već skoro sto godina; i to pita više stotina hiljada i miliona ljudi. Oni koji sa potpunim nerazumevanjem posmatraju kubističke, apstraktne ili nadrealističke slike danas se već sasvim dobro razumeju u impresionističke slike i ne mogu da zamisle da, pre 60 ili 70 godina u Parizu, pred slikama Manea i Monea, a kod nas tek pre 30 godina, pred slikama Slavičeka, ljudi nisu hteli da veruju kako ove slike prikazuju ili parisku Rue de Berne (Mane) ili obalu Sene kod Aržanteja (Mone), ili panorame Praga, odnosno aleje u Luhačovicama (Slaviček). Može li predstavljati ute-

hu to da ljudi, za 20 ili 30 godina, neće moći da zamisle kako današnji jadni gledaoci nisu umeli da shvate savremenu umetnost?

Impresionističke slike bile su za ispisnike nerazumljive. Doduše, nije nam poznato sa kakvim su podsmehom, pre nekoliko stotina godina, dočekivane slike koje su prve dosledno uvele perspektivu, ali sećamo se još uvek galame koju je podigla buržoaska publika kada su Sezan, Gogen, Deren, a zatim još odlučnije kubisti, sa svim napustili perspektivno prikazivanje u slikarstvu. Ežen Delakroa, o kome su savremenici tvrdili da su njegove slike naslikane pijanom četkom, bio je dugo postavljan impresionistima za uzor. Ubrzo posle toga neoimpresionisti, fovisti i ekspresionisti bili su učutkivani primerom impresionista, a kasnije je publika tražila da kubisti slikaju bar toliko »razumljivo« kao fovisti, kao Gog, Gogen, Sinjak ili Matis, na čijim se slikama ipak može raspoznati naslikana stvar ili osoba. Danas određeni deo publike i reakcionarne kritike, pošto je uložio trud i razrešio kubističke slike, kao neke kve rebuse ili skrivalice, i naučio da u njima raspozna obaveznu gitaru, bocu, grozd, lule, haringe i novine, stoji sada pred nadrealističkim slikama — i opet ništa ne razume! U članku o »francuskom nadrealizmu« (*Středisko*, g. IV, br. 3) piše J. Frid, da mu »pored nadrealizma kubizam još uvek izgleda zemaljski i telesno«, zbog to-

ga što navodno »u kubizmu nije bio završen proces odvajanja od života koji je tako daleko otišao u nadrealizmu, tako da su čak i neke tvorevine dadaista u poređenju sa nadrealistima neposredne i konkretne kao zviždanje na dva prsta«. Ova besmislena ocena predstavlja dokaz kako je određen deo leve, prividno marksističke kritike, zaslepljen akademizmom, i baš kao i građanska publika sistematski kasni nekoliko decenija za razvojem umetnosti i pesničke misli. U vreme kada je kubizam stvorio svoja prva zrela dela, Plehanov je otišao tako »daleko« da je (doduše sa određenim ogradama) počinjao da shvata i priznaje impresioniste, dok se kubizmu filistarski podsmevao (v. Plehanov: *Umetnost i društveni život*). Današnji Plehanovi spremni su da delimično pomiluju ismejane kubiste, da bi odmah zatim neopozivo prokleli nadrealiste.

Mnogi među našim savremenikima, koji sa apodiktičkim gestovima odbacuju postkubističku umetnost, očigledno su suviše ponosni na svoje oči — koje ih uostalom nisu naučile da samostalno, bez pomoći realističko-naturalističkih naočara vide svet — i zato traže od slike da daje manje-više veran prepis optičkih utisaka i tako bude iluziju stvarnosti. Sve akademske teorije slikarstva shvataju slikarstvo kao podražavanje stvarnosti, a ipak slikarstvo nikada nije bilo isključiva kopija prirode i stvarnosnog preteksta. Ljudi realističko-na-

curalističkih predrasuda i navika i danas ne znaju da *podražavanje nije umetnost*, bilo da je reč o podražavanju stvarnosnog modela, ili drugog (recimo renesansnog) umetničkog dela, i zato traže da umetnost podražava prirodu, stvarnost ili klasike i stare majstore, čak da umetnost danas podražava stvarnost onako kako su to radili renesansni majstori ili majstori građanskog realizma i akademizma XIX veka. Konzervativna publika prebacuje umetnosti koja neće da se ponizi, da kopira i podražava, kako joj nedostaje forma, a zapravo je reč o tome da se traži uniforma: svi smo ljudi, ali naša tela nisu ista i samo uniforma može da ih prividno izjednači, bilo o kojoj modi uniforme da je reč.¹

Uprkos salvama podsmeha i eksplozijama zlobe, tim uobičajenim propratnim pojavama svakog novog umetničkog »izma«, pravca ili shvatanja u javnosti, potrebno je, prilikom njihovih prvih manifestacija, saopštiti publici koja ne zna kojim putem da se približi modernoj avangardnoj umetnosti da se, od pronalaska fotografije, slikarstvo smatra oslobođenim od zadataka realističkog i verističkog prikazivanja i uopšte svih prikazujućih i dokumentarnih funkcija koje je preuzela upravo fotografija; drugim rečima, da ubuduće ni u kom slučaju ne može biti zadatak slikara da slika takve slike koje bi, da su smeštene u okvire prozora našeg stana, mogle da

¹ Herwath Walden: *Erster deutscher Herbstsalon*, 1913. Katalog.

nam zamenjuju pogled na pejzaž. Impresionisti, a među njima najviše Žorž Sera i Pol Sezan, usudili su se da udalje sliku od stvarnosnog preteksta, od takozvanog istinskog ili verodostojnog prikazivanja stvarnosti u meri većoj nego ikada ranije u istoriji evropske umetnosti, a učinili su to svesno i programski. Zato je neophodno da gledaoci koji hoće da se približe avangardnom likovnom stvaralaštvu postanu pre svega, svesni one kardinalne i strukturalne razlike između slikarstva minulih vekova, slikarstva kanonizovanog u akademijama (od renesanse pa sve do klasicizma i realizma XIX veka), na jednoj strani, i između prirode današnjeg slikarstva na drugoj strani. Herojska borba avangardnih »izama« od Monea i Renoara preko Sezana, Seraa, Matisa do Pikasa i Braka, jeste nastojanje da se slikarstvo oslobodi, da porekne stari, iz renesanse nasleđen koncept, i da pripremi put za nove slikovne strukture. Istinski prekid sa dosadašnjim načinima slikarstva javlja se upravo u *kubizmu*: prekid jučerašnjeg i današnjeg ne odvija se ovde između dve generacije već samo u jednoj, i u velikoj meri u samo jednoj osobi: Pikaso kao da stoji u žiži dveju epoha.² Njegovo delo ima dva lica: jedne slike u sebi koncentrišu sav živi sadržaj minulih vekova, a druge su okriljene fantazijom i stvaraju početak novog slikarskog kalendara. Za Pikasa bismo možda

² C. Gledlon — Welcker: *Produktion Paris 1930*. Katalog.

mogli kazati da je stvaralačkim činom dao kritičko prevrednovanje istorijskog nasleđa. Ovakvo produktivno prevrednovanje istorijskog nasleđa ne samo da asimiluje prošlost, već sadrži u sebi i klice budućnosti. Sezan je sebi dozvolio da se udalji od realističke transkripcije prirode. Pablo Pikaso, Žorž Brak, Huan Gris, Fernan Leže, Rober Delonej, Luj Markusis, B. Kubišta i Emil Fila, vajari Arhipenko, Lipšic, Brankuzi, Gutfrojnd i drugi, dozvolili su sebi da se još više nego Sezan udalje od prirode i stvore likovna dela potpuno nezavisna od prirodne, pojavne stvarnosti. Sezan je redukovao prirodu na puki repertoar formi i boja. Kubizam je pošao od ovog repertoara.³ Nema sumnje da je Sezan pred kraj života već naslutio mogućnost potpuno besičejnog, takozvanog »bespredmetnog« slikarstva: o tome jasno svedoče njegovi poslednji akvareli. Ali, tek u kubizmu rođena je u jasnom obliku ideja o *besičejnoj slici*, shvaćenoj kao harmonija kolorističkih formi,⁴ a ova je koncepcija sazrela u orfizmu (Kupka, Delonej, Kandinski) i u apstraktivizmu (Malevič, Lisicki, Rodčenko, Mondrijan, Moholj-Nađ i drugi). Kubizam je omogućio slikarima da pregaze Rubikon, tj. da definitivno odbace dotadašnji uobičajeni akademski koncept slikarstva kao prikazivanja stvarnosti ili ilustrovanja fabule u stilu verodostojnosti i da likvidiraju po-

³ A. Ozenfant: *ART*, 1928.

⁴ C. Giedion — Welcker: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, *Das Kunstblatt*, XIV, 3.

jam slikarstva kao »živopisa« i »ikonopisa«. Pikaso je tada izjavio kako se *epoha slikarstva* (tj. prikazivanja) *može smatrati završenom!* Sa kubizmom počinje nova epoha, epoha avangardi, slikarstva koje proizvodi koristeći bilo koji materijal (od kubiističkih nalepljenih papira do fotomontaža i kolaža gravira), slike sasvim nove strukture i prirode. Počinje epoha orfizma koji je približio slikarstvo uslovima muzike i naučio nas da slike posmatramo onako kao što slušamo muziku: jer od muzičkog dela zaista ne tražimo nikakvo saopštenje niti tumačenje nekakvih spoljašnjih sižea, i nema razloga da i slikarstvu ne bude priznato pravo da se odrekne bilo kakvog prikazivanja. Počinje epoha apstraktivizma, futurizma, dadaizma, suprematizma i neoplasticizma, epoha u kojoj slika postaje autonomna kompozicija forme i boje, *slika za sebe*, te ne predstavlja više ni figure, ni pejzaž, ni mrtvu prirodu, već samo sebe, pesmu u boji, muziku u boji, ravnotežu boja. Kubizam, a pre svega protejsko delo Pabla Pikasa koje je oplodio i nadrealizam, predstavlja najznačajniji moment u razvoju umetnosti, tokom neposredno minulih godina, i postalo je polazište za sve ostale pokušaje, traženja i rešenja. Postkubistička umetnost, buntovna i nepokorna prema akademskim predrasudama, uvela nas je neposredno u nove oblasti viđenja, poezije, fantazije i duha.⁽⁴⁾ Počev od kubizma slikarstvo je dosledno i principijelno stalo na

drugi front i na drugu platformu nego što je sfera akademskog, konvencionalnog, realističko-naturalističkog opisnog slikarstva. Postkubistička umetnost kao celina predstavlja skup vrednosti i eksperimenata koji do danas nisu katalogizovani u istoriji umetnosti. Ko hoće da se približi razumevanju ove nove umetnosti (za koju jedan ključ daje knjiga Vincenca Kramarža *Kubismus*) mora se odreći rešavanja kubističkih slika kao rebusa, viđenja apstraktnih slika kao pukih dekoracija ili ornamenata ili, na kraju, traženja u nadrealističkom slikarstvu samo književne simbolike ili alegorije.

Posle vrhunca kubizma i takozvanog apstraktnog slikarstva, danas se pred našim očima ponovo menja lice slikarstva i vajarstva. Forme kubističkih i suprematističkih slika sišle su na ulice i oplodile novu tipografiju, reklamnu grafiku, plakate, fotografiju i tu i tamo čak i film, a povremeno su se mogle prepoznati i u dekoraciji galanterijske robe.⁽⁴⁾ Slikarstvo koje je prošlo kroz period apstrakcije i geometrijske discipline, u kojem se oslobodilo od iluzionističkog prikazivanja stvarnosti obmanjivanjem čula vida, dalo je sada sva prava lirici boja, fantaziji koja u svom uzletu ne poznaje nikakve granice niti zabrane i naredbe akademizma; ovo slikarstvo danas nastoji da ne bude samo slikarstvo, samo »čista slika« po sebi i za sebe, već

hoće da deluje i van i iznad svoje harmonije boja. Kubizam i apstraktivizam su u svom strogom formalizmu očistili slikarstvo i vajarstvo od starih, u suštini renesansnih »sadržaja«; pri tom je slikarstvo, shvaćeno kao samosvojna harmonija boja i geometrijskih formi, moralo da postane *slikarstvo za sebe*; sredstvo, pre nego što je bilo saznato kao sredstvo, moralo je biti shvaćeno kao cilj. Ako danas dolazi do prekida sa apstraktivističkim formalizmom, u kojem je slikarstvo dostiglo gornju granicu, u Malevičevoj »nultoj tački«, to je zato što imaginacija današnjeg slikara ponovo prerasta slikarska sredstva i udaljava se od slikarstva koje ne može da zadovolji ljudsku čežnju za halucinantnim izrazom. Teorijski i kritički saborci kubizma optužuju zato nadrealističko slikarstvo, da je izgubilo naporno osvojenu likovnu ravnotežu, objektivnu i zakonitu kompoziciju slike, da je formalni poredak u nadrealističkim slikama zanemaren i negiran, i tvrde da nadrealističko slikarstvo nije ništa drugo nego književni nespornost, sličan nekadašnjem simbolističkom slikarstvu, da je nadrealizam, ukratko, na vanlikovnoj stranputici. Nasuprot tome, oni za koje nadrealistička dela nisu nêma, osećaju kako se u nadrealizmu slikarstvo i vajarstvo izgleda vraćaju prafunkciji koju su nekada imali, pre nego što su postali akademska umetnost, i kada su njihovi znaci, simboli, runski znaci i apstraktni grafikoni bili *opšteljudski* razum-

ljivi, uprkos činjenici da nisu bili kopije pojavne stvarnosti.³⁾ Nadrealističko slikarstvo vodi nas u predele sna, beleži slično seizmografu unutrašnje drhtaje i podzemna kretanja, crta snove na javi, iluzije projektovane u realnost, daje grafički i koloristički prepis dubokih sila bića, neviđene psihograme. Slikarske, čisto slikarske vrednosti koje je kubizam oslobodio od naturalističke službe tumačenja konvencionalne realnosti, u nadrealističkom slikarstvu ponovo postaju *sredstvo* za postizanje cilja, sredstvo u službi ljudskog izraza . . .

Zbog toga što nadrealizam nije samo umetnička škola, već ljudski stav koji angažuje čoveka u njegovom totalitetu, ljudska namera u najširem smislu te reči, ne može se zato ograničiti samo na oblast umetnosti.⁵ Zato se nadrealističko slikarstvo i ne ograničava onim okvirom koji kako akademici, tako i kubisti smatraju za unutrašnju sferu slikarskog stvaralaštva. Svojstvo i unutrašnja nužnost nadrealizma jeste da razbija sve konvencionalne okvire: nadrealizam proizvodi dola — kao, na primer, Bretonove *Spojene sudove* — koja prelaze iz predela umetnosti preko granica nauke, ako smemo ovde da parafraziramo Apolinerovu slavnu rečenicu, iz knjige proza *Dželat i &*, u kojoj se govori o granicama života u predelima umetnosti. Nadrealistička aktivnost nije ograničena samo na umetničko stvaralaštvo već je, istovre-

⁵ Guy Mangeot: *L'Histoire du surréalisme*, 1934.

meno, eksperimentalna aktivnost, srodna eksperimentalnoj nauci, kritička i revolucionarna aktivnost bliska političkom revolucionarnom pokretu. Tako i nadrealističko slikarstvo nije *samo* slikarstvo, već *istovremeno eksperiment i kritika u revolucionarnom smislu reči*. Montáže gravira Jindržiha Štirskog predstavljaju revolucionarnu presudu prljavštini građanskog društva, kritiku koja izaziva dublje potrese nego karikature Georga Grosa ili političke montáže Džona Hartfilda. Politički crtači, karikaturisti ili takozvani tendenciozni pisci ograničavaju se jedino na to da napadaju isključivo socijalne efekte određenih društvenih instanci i institucija, kao što su, na primer, brak, porodica, crkva, moral, građanski zakonik, dok nadrealisti čuju krik čoveka, porobljenog i deformisanog ovim institucijama, vide kako njihova porobljavajuća dnevna zapovest održava čovečanstvo u strašnoj duhovnoj bedi, tako da nadrealisti optužuju klasni svet, ne samo zbog ekonomsko-političkog pritiska, već i zbog porobljavanja ljudske čežnje, osećanja i instinkta, maskiranih kovencionalnim i sentimentalnim licemerjem.⁽⁵⁾ Shvatljivo je da snažna realizacija ljudske čežnje i revolta ne dozvoljavaju nadrealističkim slikama da poređuju svoj prevratni sadržaj diktatu forme i »čisto likovnih aspekata«, tako da integralna tendencioznost, poetičnost ili buntovna kritičnost nadrealističkih slika ne može a da ne razbije okvir »čistog slikarstva«.

prepariranog u ateljeima kubista i apstraktivista.

Nadrealističko slikarstvo duguje kubiizmu definitivni prekid sa podražavalačkim prikazivanjem. Ali, ipak nije moguće približavati nadrealističko slikarstvo kubizmu i postkubističkim pravcima, uprkos činjenici da su gotovo svi današnji nadrealisti prošli kroz školu ovog modernog slikarstva (sa izuzetkom slikara Salvadora Dalija koji je do nadrealizma došao sasvim suprotnim putem, od Beklina, Milea, Mesonijea i od konvencionalne narodne ilustracije u boji), i uprkos tome što su se mnogi kubistički slikari, pre svega Pikaso, a kod nas Emil Fila, sasvim približili nadrealizmu. Bilo bi pogrešno tražiti u prošlosti pretke i prethodnike nadrealizma. Doduše, Salvador Dali govori o *«surréalisme à travers les âges»* (o nadrealizmu u svim vekovima), a Andre Breton naveo je u prvom manifestu nadrealizma niz imena pesnika, filozofa i slikara kod kojih se u prošlosti mogu ustanoviti određeni napori srodni nadrealizmu. Možda bi se genealogija nadrealističkog slikarstva mogla pratiti od grotesknih i primitivnih starih flamanskih slikara, od Jeronima Boša; ili od Odilona Redona, Gistava Mooa, Džejmsa Ensora, Marka Šagala, ukoliko od svih slikara čije je delo živelo, ne racionalnom disciplinom klasične konstrukcije, već vanformalnim intenzitetom fantazije. Ali, nadrealizam ne mora da po-

kazuje na galeriju predaka: sam je prethodnik i začetnik nove ere,⁽⁵⁾ u kojoj će umetnost biti zamenjena novim načinima manifestacije ljudske čežnje i dobiti zaista ljudski izraz.

Ako danas stojimo pred nadrealističkim delima, nemojmo ih odgonetati i tumačiti kao stare alegorije. Setimo se da moderna psihologija razlikuje u ljudskoj psihi dva povezana a ipak razdvojena sistema, tj. *sistem svesti* koji se upravlja *principom realnosti* i kojem odgovara logičko mišljenje, razmišljanje, koncepti kauzalnosti i identiteta, znači naučno i praktično mišljenje, i *sistem nesvesnog*, koji mnogi ljudi sami žele da učine nepristupačnim i zatvorenim i koji, povezan sa snažnim organskim potrebama, biva prevladan *principom zadovoljstva*: podsvesno mišljenje je prelogičko, upotrebljava asocijacije, kondenzuje, međusobno supstituiše i zamenjuje stvari ili osobe, ili im daje simboličku sliku. To je pesničko mišljenje. (Nije zadatak ovoga članka da se bavi pitanjem u kojoj su meri teorije Frojda ili drugih psihoanalitičara ispravne i šta je moguće u ovim teorijama smatrati proverenim u dosadašnjem egzaktnom iskustvu.⁶⁾ Prema psihoanalitičkim teorijama, u spoljašnjem društvenom svetu i životu, libido (seksualna žudnja) dobija samo nepotpunu satisfakciju i zato se okreće od spoljašnjih interesa i postaje introvertan. San daje mogućnost bekstva u imagi-

⁵ Reich, Sapir, Jurinec: *Marxismus a freudismus*, Levá fronta 1933.

narni svet. Umetnost i poezija, za razliku od sna, sublimišu libido i tako se, upravo putem sublimacije, vraćaju u realan svet. Čime se onda razlikuje umetnik od deteta, primitivne osobe, sanjara ili šizofrenika? Introverzija je ovde opšta i zajednička. Ali sanjar i šizofrenik su sasvim odvojeni od sveta i žive samo u svojim subjektivnim predstavama: predstave i slike sna, naravno, imaju svoj izvor u realnosti. Mistik u svoje vizije, proroštva i otkrovenja projektuje svoje subjektivne fantome: ali neki ljudi ih prihvataju, dele, veruju u njih. Umetnik i dete koje se igra, za razliku od sanjara, mistika i šizofrenika, ne zamenjuju svoje fikcije za realnost. Umetnik, koji uostalom kao građanin učestvuje u političkoj realnosti, daje svojoj »igri«⁷ socijalni zadatak, namenjuje joj da obuzme pažnju i ostalih ljudi.⁷ Ako umetnikova »igra«, tj. umetničko delo treba da deluje na gledaoca i čitaoca, postavlja se problem *razumljivosti*, ili tačnije rečeno *komunikativnosti* dela. Velimo problem »komunikativnosti«, a ne »razumljivosti«: razumemo nauku, komuniciramo sa umetnošću. Dvostrukoj sferi naše psihe, sistemu svesti i sistemu nesvesnog, koji »naravno«⁸ nisu među sobom odvojeni neprelaznim zidom, odgovaraju dve vrste duhovne aktivnosti koje, takođe, nisu raspolovljene tačnom demarkacionom linijom: nauka i umetnost. Ove dve vrste duhovne produkcije imaju zajednički izvor,

⁷ J. Frois — Wittman: *L'Art et le principe du plaisir*, Mino-taure.

ali su se postepeno, tokom vekova udaljavale jedna od druge, nauka je postajala sve objektivnija, a umetnost, nasuprot tome, sve subjektivnija.⁽⁷⁾ I ovde ne smemo zaboraviti da umetnost nije moguće tačno odvojiti od ostalih sfera ljudske aktivnosti, i da upravo nadrealizam donosi umetnost koja neposredno ili posredno utiče na oblast nauke i na oblast praktične, socijalno-revolucionarne aktivnosti. Dijalektičko-materijalistička budućnost otvara pred nama do sada neodređenu perspektivu sintetičkih formi »nauke« i »umetnosti«, formi univerzalizma i takvog duhovnog stvaralaštva u kojem će opšta subjektivnost umetnosti biti integrisana u objektivnost nauke.

Problem razumljivosti ili, tačnije rečeno, komunikativnosti umetnosti, a posebno nadrealističkog stvaralaštva, postavlja se pre svega u oblasti nesvesnog. Poznato je da je odavno težnja umetnika bila da izraze »neizrecivo«. »Neizrecivo« može biti učinjeno komunikativnim ako treba i reći ma pesme, ali ne i »razumljivim«. Kako inače saopštiti gledaocu ono što je u nadrealističkoj slici ili pesmi izraz podsvesnih, subjektivnih fantazija umetnika, rukovode-nih principom zadovoljstva? Usmerenost pažnje na najobičnija životna zbivanja, događaje i slučajeve, na san i polusan, kao i na erotske činjenice, može nam pokazati da nesvesno kod dve osobe, ćutanje ljubavnika u kontaktu osećanja i tela, ili nesvesno kod nekoliko osoba mogu da se saop-

šte i uzajamno shvate. Da li je, međutim, izraz podsvesne fantazije saopštiv u oblasti umetnosti i u takozvanoj oblasti estetskog? Klasična umetnost je imala tumača koji je posredovao između umetnika i gledaoca: ovaj posrednik bilo je upravo podražavanje spoljašnje realnosti ili, u delima nerealističkog karaktera, alegorijska upotreba konvencionalnih simboličkih znakova. Počev od kubizma, moderno umetničko stvaralaštvo isključilo je ovaj faktor posredovanja i odbacilo, kako imitaciju stvarnosti, tako i rasvetlanje govora simboličkih znakova, jer je shvatilo da je imitacija realnosti i informacija o zbivanjima, nekada jedna od uloga umetnosti, danas zadatak filma, fotografije i žurnalizma, i da se sada valja okrenuti onome što je specifično i karakteristično za umetnost, a to je *izraz*. Neposredan izraz duševnog života autora, izraz njegovih nesvesnih predstava, njegovog nesvesnog lirizma. I ovde često čujemo primedbu koju je otvoreno formulisao Šarl Boduen, u svojoj knjizi *Psihoanaliza umetnosti (Psycho-analyse de l'art)*, u kojoj je pokušao, na žalost na pogrešan način, da spusti psihoanalitičku sondu u malo istraženu oblast teorije umetnosti; tj. primedbu da gledalac navodno ne može da reaguje na umetničke subjektivne i individualne komplekse, da ih deli i razume njihov izraz; kako umetnost, da bi bila komunikativna, navodno mora da se vrati realnosti posredstvom primitivnih i osnovnih kompleksa, kako umet-

nost navodno može biti komunikativna samo ako je izraz ne individualnih, već opštih, primitivnih kompleksa koji su, znači, kolektivni kompleksi, te da uz pomoć opštih izražajnih simbola (zapravo alegorija!) može navodno da se obraća svojoj publici.⁶ Na ovakvu primedbu potrebno je odgovoriti da je umetnost, koja upotrebljava opšte izražajne simbole (alegorije!), saopštiva i razumljiva samo u intelektualnoj i svesnoj sferi. Opštim simbolima ostajemo zapravo kod akademske alegorije, i ne prelazimo oblast klasične normativne estetike, čim objektivno važenje »lepote« obrazlažemo primitivnim i opštim kompleksima. Problem komunikativnosti u sferi nesvesnog nije moguće rešiti ukazivanjem na opštost osnovnih kompleksa. Ako je reč o tome da se ispita komunikativnost ličnih kompleksa, onda je nužno redukovati značaj onih primitivnih kompleksa koji kod Frojda, Ranka, Pfistera, Boduena i drugih psihoanalitičara dominiraju i koji nas teraju da u svakom umetničkom delu tražimo kompleks Edipa ili Dijane; nužno je ispitati *kako* umetnik igra na temu ovih osnovnih kompleksa. Ako od opštih kompleksa pređemo na individualne, saznaćemo da su i ovi lični kompleksi kao specijalne konstelacije opštiji nego što se obično pretpostavlja. U tradicionalnom slikarstvu je izraz nesvesnog i njegovih kompleksa, osnovnih ili ličnih, bio prikriven imitacijom stvarno-

Ch. Baudoin: *Psychoanalyse de l'art.*

sti i estetičkim konvencijama: to je bio posredan izraz. U modernoj umetnosti, posebno u delima nadrealista, ovaj izraz je, što je moguće više, otkriven, direktan. Da, ova »nerazumljiva« umetnost nije nejasna, već naprotiv, suviše jasno izražava nesvesno. Kao što je kubizam jasno pokazivao gledaocu princip ustrojstva slike, svoju kompozicionu ravnotežu i kolorističku harmoniju, koja je u staroj umetnosti bila skrivena ispod realističkog prikazivanja, tako da umetnički neupućeni gledaoci nisu umeli da je pronađu ispod prizora ili pejzaža, tako nadrealizam suviše jasno izražava nesvesne, opšte ili lične komplekse, o kojima raniji gledalac nije ni slutio, jer su u tradicionalnom slikarstvu bili skriveni prikazivanjem teme. Ako se umetnost danas odriče racionalnih izražajnih konvencija, to nikako ne znači da je spiritualistička, nazadna, bolesna ili čak luda. Umetnik nije šizofrenik, i stare klasične paralele između umetnosti i ludila valja odbaciti. Umetnik kao ličnost, kao građanin, nužno se prilagođava realnosti, i kao revolucionar je takođe prilagođen onoj realnosti u kojoj hoće da promeni postojeću realnost. Kazali smo da umetnik ne zamenjuje svoje fantazije za realnost, da ne meša subjektivni doživljaj i iluzije sa objektivnom realnošću, da razlikuje pesničko saznanje i interpretaciju realnosti od racionalne i praktične interpretacije i saznanja. Ali subjektivni princip ljudske fantazije je jedini princip

pesničkog stvaralaštva;⁽⁷⁾ to je princip »bekstva« umetnosti od realnosti, »princip nezadovoljstva stvarne individue sa stvarnim svetom«,⁹ izraz pobune ljudskih individualnih tendencija i instikata protiv neprihvatljivog sveta: da, pre nego o »bekstvu«, ovde je reč o *revoltu* protiv tlačenja i cenzure sveta okamenjenih autoriteta, fetiša, institucija i predrasuda koje guše slobodu razvoja čovekove ličnosti.

Ako podvlačimo ličan, subjektivan (opšte subjektivan) princip umetničkog stvaralaštva, i ako se pitamo o komunikativnosti njegovog izraza individualnih psihičkih kompleksa, za razliku od većine dosadašnjih psihoanalitičkih ispitivanja, koja su se ograničavala uglavnom samo na psihologiju stvaraoaca i stvaralaštva, moramo ispitivati i psihologiju gledaoca, psihologiju kontemplacije. Moramo videti umetničko delo i gledaoca u dijalektičkom odnosu, moramo sagledati stvaralaštvo i kontemplaciju kao dijalektičke suprotnosti, a pravu, istinsku i živu pesmu nalaziti u sintezi ovih suprotnosti. Ako je bilo rečeno da pesma, i kada nije pročitana, ostaje pesma, ovu potencionalnost valja dopuniti malarmeovskim ukazivanjem na činjenicu da se pesma do kraja stvara i dopevava tek u duhu čitaoca. Svaka umetnost, svaka poezija, realizuje se u punoj meri samo kroz dijalektičko jedinstvo stvaralaštva i kontemplacije, sintezom pesnika i čitaoca.

⁹ *Surrealismus v diskusi*. Z. Kalandra: Nadskutečno v surrealismu, Levá fronta 1934.

knjige i čitanja, slike i gledaoca. Tek je pročitana knjiga ostvarena i oživljena knjiga: čitanjem pesma postaje od *stvari po sebi stvar za nas*, iz zatvorene riznice naše vlastito bogatstvo. Uzajamno prožimanje dijailektičkih suprotnosti stvaralaštva i kontemplacije rađa ono što nazivamo »umetničkim i kulturnim životom«, tj. komunikaciju među ljudima, posredstvom pesničkog govora ili prizora slike. Slike i pesme traže da gledalac ili čitalac bude njihov satvorač i dovršilac, jer svoje puno ostvarenje mogu da steknu tek u duhu gledaoca ili čitaoca, jer mogu da žive samo u njegovoj kontemplaciji i u načinu na koji utiču na psihi gledaoca i oslobađaju u njemu čoveka, menjaju ga i podstiču za akciju. U sintezi, u susretu subjektivnih sila autora sa subjektivnim silama čitaoca, objektivizuje se važenje i delovanje umetničkog dela. Umetnost može da deluje na gledaoca kao magnet na gvožđe, tj. tako što mu postepeno prenosi svoj naboj, ili može biti fitilj koji u psihi gledaoca pali barut. Neke umetnosti ne dozvoljavaju gledaocu druge asocijacije od svojih vlastitih fantazija: svojim neprikrivenim izrazom nameću gledaocu svoj »sadržaj«. Druga umetnost dozvoljava pre odgonetanje i naslućivanje, više sugeriše nego što napada, i tako može razigrati sve nijanse i stanja psihe gledaoca, dozvoljavajući mu da dopuni »san« slike svojim vlastitim »snom«. Nasuprot shvatanjima Šarla Boduena, koji je tvrdio da umetnost

može biti samo izraz opštih primitivnih kompleksa pomoću opštih simbola, dosadašnja aktivnost i stvaralaštvo nadrealista daju dokaze opšteg važenja subjektivnog principa umetničkog stvaralaštva, znači dokazuje da izraz subjektivnih kompleksa umetnika nalazi odjek u gledaocu. Asocijacija predstava u nesvesnom mišljenju nije samovoljna, već zakonita, lanac asocijacija moguće je analizovati, moguće je otkriti njegov mehanizam i nužnost: determinacija asocijacija je latentna, ali postoji. Značenje određene lirske slike u pesmi ili u slici, i kada je dato subjektivnom predstavom, iluzijom ili halucinacijom, tako je snažno i univerzalno kao što je snažna njegoa instinktivna i erotska determinanta. Tamo gde je ova determinanta slaba slika ne uzbuđuje gledaoca i čitaoca. Slika koju nije moguće analizovati u njenim dubokim erotskim izvorima, ili slika koja ne dolazi iz takvih izvora, ne budi u gledaocu osećanje zadovoljstva, ili kako se to govori u estetikama profesora, osećanje estetskog sviđanja.

Kakva je socijalna funkcija umetnosti koja tako energično kao nadrealizam podvlači svoj subjektivni princip? Umetnost koja hoće da neposredno služi interesima društva morala bi svakako da se podvrgne onome što psihologija zove »princip realnosti«, i tu bi sloboda njene fantazije i mera odvajanja od podražavanja prirode bila determinisana simpatijom koju umetnikove

slobode u prikazivanju stvarnosti imaju u klasi kojoj umetnik hoće neposredno da služi.¹⁰ Danas, međutim, ne živimo u vreme u kojem bi umetnost mogla da bude u službi društva, kao drugačija forma žurnalizma, ako hoće da ostane umetnost i ne napusti sebi svojstveno bogatstvo izvora. Videli smo kako uska koncepcija umetnosti kao oružja i agitke, u određenim okolnostima *privremeno* i apsolutno opravdana i nužna, ipak na kraju »vodi u osiromašenje pesničkog izraza i ljudskog odziva i kada je cilj službe koju je umetnost sebi postavila najviši, najuzvišeniji i najrevolucionarniji«. ¹¹ Umetnost može i mora da služi životu i revoluciji. Upravo nadrealizam odbacuje malokrvnost larpurlartizma i vidi u umetničkom stvaralaštvu sredstvo a ne cilj. Međutim, potrebno je da umetnost služi revoluciji na drugačiji način nego što to zamišljaju i zahtevaju propagatori socijalne, utilitarne, agitacione i tendenciozne umetnosti. Revolucionarna umetnost razlikuje se od raznih proizvoda fašista, nacionalista i klerikala upravo po tome što svoj socijalni zadatak vidi u uticanju, revolucionisanju i obogaćivanju ne samo svesne, već i nesvesne psihe gledaoca, time što ide neposredno za *ljudskom istinom*.⁽¹¹⁾ Ako nećemo: da čovek bude zauvek pretvoren u racionalističko-pragmatski automat nesposoban za pobunu, da mehanizam za utilitarne

¹⁰ N. Ščekotov: *Pravda v iskusstve*, Iskustvo 3. 1934.

¹¹ André Gide, *Tvorba* 1934.

vrednosti, kakav je čovek paralisan kapitalističkom civilizacijom i upregnut u kapitalistički i prokleti »rad«, sasvim ne potisne pravog živog čoveka, autentično ljudsku i zato revolucionarnu individuu — onda moramo postati svesni da je oblast nesvesnog, njeni podsticaji i afekti, suviše važna za ovu »pravu ljudsku individuu« i njen slobodan razvoj, za biološku i psihološku ravnotežu i instinktivnu sigurnost čoveka, da bi joj se moglo zabraniti da uđe u život ili dozvoliti da se manifestuje samo u snu. Zato nam je potrebna takva umetnost koja predstavlja manifestaciju nesvesnih afekata i gibanja, koja će biti odraz, slika i zapis svih ljudskih snaga koje praktičan život ne ume da upotrebi i apsorbuje. Ako nećemo da čovek postane mašina ili knjiga bilansa, neophodno je da ni u odrasloj indivudui ne odumru i ne presuše infantilno-nesvesni odnosi prema stvarnosti, da i za odraslog čoveka i odraslo čovečanstvo detinjstvo sačuva onu »večitu privlačnost« (kako o tome govori Marks na samom kraju *Uvoda u kritiku političke ekonomije*), i da bude regenerator njegovih duhovnih sila. Harmoničan razvoj čovekove ličnosti pretpostavlja dijalektičko razrešenje antinomije sistema nesvesnog i sistema svesnog, otvaranje prohodnih puteva između oba sistema, stvaranje lakih mogućnosti da postanemo svesni nesvesnog. Ako je princip ljudske fantazije plodan princip »nezadovoljstva realne individue sa realnim svetom«, ⁽⁹⁾, znači

princip neprilagođenosti socijalnoj realnosti, zadatak revolucionarne umetnosti u klasnom svetu biće da produbljuje ovo nezadovoljstvo i tako oslobađa fantaziju. Imaginacija i fantazija imaju u nadrealizmu očigledno prevratničku ulogu, realizuju stvari koje uopšte nisu verovatne, ali koje se ne mogu poreći: čuda fantazije su efektna optužba pustoši društvene realnosti i njihov revolucionarni karakter sastoji se u tome što institucije i realnosti socijalnog poretka čine duboko sumnjivim, jer daju čoveku da nasluti kako u imaginarnom svetu živi sloboda, izopštena iz despotske socijalne realnosti, i da je nužno putem revolucionarne promene učiniti i od stvarnog sveta *carstvo ove slobode*. Ako besklasno društvo zahteva harmoničnu adaptaciju čoveka realnosti, sintezu »zadovoljstva i nezadovoljstva« individue sa svetom, moderna psihologija uči nas da je najpouzdanije psihičko zdravlje, najbolja adaptacija čoveka u stvarnosti ona koja nastaje kada je moguće da se princip zadovoljstva ostvari svuda gde princip realnosti nije nužan,⁽⁷⁾ te da, nasuprot tome, nijedna koncepcija ili društveno uređenje nije pouzdano ako se suprotstavlja instinktivnim interesima ljudi. U budućnosti besklasnog sveta princip zadovoljstva postepeno će se poistovećivati ili sintetizovati sa suprotnim principom realnosti i tada će umetnost, istovremeno rukovođena principom žudnje i principom realnosti, biti kvasac u testu života.

Nesporazum između gledaoca i moderne umetnosti, otpor publike prema nadrealističkoj poeziji u njenoj slikarskoj ili književnoj formi, posledica je autocenzure gledaoca i čitaoca, zbog toga što umetničko delo, u gledaocu vaspitanom u okvirima građanske škole, porodice i morala, budi ono što ovaj gledalac nastoji — po naredbi društvene moralke — da u sebi potisne za čitav život. Nije tačno da ovakvi gledaoci ne reaguju na nadrealistička dela: izgleda čak da oni ova dela »razumeju«, ali da sami sebi zabranjuju ovo razumevanje. Mnogi ljudi u sebi svesno potiskuju ono što bismo mogli nazvati »nadrealističkom psihologijom«, i dobrovoljno ostaju robovi konvencija i morala koje im je kapitalističko društvo nametnulo i koje zabranjuju poeziju kao greh i ludilo. Umetničko delo oslobađa gledaoca zabrana, ruši prepreke postavljene strujama instinktivnih uzbuđenja i ljudskih sklonosti, i tako čini čoveka slobodnijim. Princip realnosti i princip zadovoljstva postali su neprijatelji zahvaljujući uticaju morala i njegovih zabrana: moralna svest, uostalom, ima samo posredan odnos prema realnosti, i promena socijalnog koncepta dobra i zla može da utiče i na karakter i psihološku ravnotežu individue. Socijalističko društvo zamenjuje reakcionarnu hrišćansko-građansku moralku i podsvesnu formaciju, tehnikom života i njegovih ciljeva, zasnovanih ne na interesima dominacije, već na naučnom saznanju od-

nosa čoveka i realnosti, pojedinca i društva, i zato neće gušiti slobodan razvoj ličnosti i instiktivnih moći čoveka. Nepisani socijalistički zakoni biće tada »odraz onoga što je suštinsko u kretanju svemira« (Lenjin povodom Hegela), dok buržoaski moral predstavlja odraz interesa koji su u oštrom konfliktu sa kretanjem svemira i istorije i koji uzaludno nastoje da upravljaju ovim kretanjem i da ga koče.⁽⁷⁾

»Razumevanje« nadrealističke pesme ili slike odvija se, kako smo naglasili, bez racionalnog posredovanja između dela i gledaoca. Tu je reč upravo o komunikaciji, a ne o razumevanju. Nije potrebno da gledalac »razume« intencije umetnika: izvesno je da ih neće shvatiti ako umetničko delo posmatra kroz naočare konvencija i neodrživih starih normativnih estetika. Na pitanje kako je moguće da umetničko delo bude komunikativno i van sfere opštih primitivnih kompleksa i njihovih opštih korelata, i kako je moguće da gledalac reaguje na individualne, privatne komplekse umetnika, odgovaramo kako u umetnosti nije reč o individualnim traumama, već o tendencijama iz kojih se ove traume rađaju, a ove tendencije zajedničke su velikom broju ljudi, verovatno i većini čovečanstva.⁽⁷⁾ Ukoliko je snažniji u umetničkom delu prikriven, latentan nagoni smisao, utoliko će snažnije biti uzbuđenje gledaoca. Ako u nadrealističkoj priči, za razliku od kubisti-

čke mrtve prirode predmeti nisu očuvani u objektivnom poretku logične i konvencionalne pripadnosti (sto, boca, tanjir, knjiga, činija sa voćem, violina), već se tu nalaze bez bilo kakvog spoljašnjeg srodstva, van konvencionalne povezanosti, prema poretku imaginativne kombinacije i slučaja, ako je nadrealistička slika »nepredvidljiva u izboru i upotrebi sredstava oblikovanja« (Štirski), već isto tako nepredvidljivo okuplja raznorodne i udaljene predmete, čiji je susret »prekrasan kao slučajan susret kišobrana i mašine za šivenje na operacionom stolu« (Lotreamon), nastaju iz ovakvog susreta neverovatne pesničke metafore i neočekivane korespondencije, koje mogu da zahvate nesvesnu psihu gledaoca i kada ih »ne razume«. Da, »najtamnije slike imaju nekad najviše svetlosti« (Nezval), ako skriveno deluju na gledaoca i bude u njemu nesvesne, duboke akcije instinkta. Određene konkretne i apstraktne slike koje, u svakom prijemčivom gledaocu, mogu da probude samo njegove lične, subjektivne predstave, osećanja, sećanja, zapravo su opšte i, znači, »objektivno« delatne, stvaraju zajednički teren razumevanja između čitaoca i pesnika, teren na kojem se i čitalac oseća kod kuće, u vlastitoj poetičnosti predstava, sećanja i unutrašnjeg života. Određene slike, oblici, metafore, reči i objekti privlače pesnikovu imaginaciju, kao i imaginaciju čitaoca, gledaoca i slikara, *a da nisu opšti simboli*, kako ih ra-

zume psihoanaliza. Hrišćanski moral robova, koji obezbeđuje da se ljudi, navodno slobodni, ne pobune, prinudio je estetiku da istakne uzvišene, apstraktne i apstinentne ideale lepote i negira činjenicu da slike, kipovi, pozorište i poezija nisu samo plodovi estetičke spekulacije i idealizacije, već da imaju dubok, latentan nagonski smisao i da predstavljaju inkarnaciju erotske žudnje, koju objektiviju supstitucijom ili metaforom, i da se poezija rađa iz procesa metaforičke realizacije ove žudnje. Da su, drugim rečima, najraznorodniji elementi, koje u slici ili u pesmi ne spaja logika, spojeni vitalnim, instiktivnim odnosima: da je »slikarstvo brak i brakolomstvo boja« (Uis-man).

Ne verujemo da je pesništvo moguće izdvojiti i da je slike moguće posmatrati samo »čisto estetički«, bez dubokog uzbuđenja čoveka i njegovih instiktivnih snaga i erogenih zona. Iz »čisto estetičke« spekulacije nije nastala ni Venera sa Kapitola, ni Venera u krznu. U utisku kojim umetničko delo deluje na nas, presudni su erotski momenti, iako toga često nismo svesni. »Seksualna ljubav razvila se naročito u poslednjih osam vekova i osvojila položaj koji je tokom ovog razdoblja čini osnovom sve poezije.« (Engels) S tim u vezi beleži Andre Breton (u *Point du jour*), kako je »od Remboa i Lotreamona pojam poezije svakako proširen, ali da ipak ljubav prekriva nebo cvećem«.

Jezik nadrealističkih slika koji nije moguće tumačiti gramatikom akademske estetike, predstavlja neposrednu manifestaciju nesvesnog mišljenja, uglavnom u formi sna, mišljenja u kojem princip zadovoljstva hoće da osvoji svet, mišljenja koje nije rukovođeno, kazali bismo: misli koja se ne misli već živi, sluša, vidi, doživljava u kojoj sunce erotizma sagoreva moralne i estetičke predstave, menja odbojno u prijatno, osećajnost i nežnost u surovost i obratno; kao u ekstazi i snu. Ključ za razumevanje nadrealističkih slika mogu za gledaoca biti njegove vlastite imaginativne predstave. Gledalac koji kroz naočare akademizma ispituje sliku i pita se šta slika predstavlja, cenzuriše svoju vlastitu sposobnost da bude dotaknut i očaran slikom. Sve dok se gledaoci pre svega zanimaju za to šta slika prikazuje, znači za njen racionalan, anegdotski sadržaj, ignorišu emocije, predstave i snove koje u njima ova slika izaziva. Vlastiti nerv nadrealističkog slikarstva nije moguće otkriti uz pomoć dosadašnjih estetika: jedino psihoanaliza može da mu se približi. Za primanje i kontemplaciju ne važi racionalno tumačenje, i često ni sami slikari ne bi mogli da objasne zbog čega su sliku naslikali na ovaj ili onaj način. Inspirisano podsvesnim psihičkim životom, pesničko ili slikarsko delo može i svome autoru izgledati isto tako »nerazumljivo« kao čitaocu i gledaocu. Nadrealističke slike i pesme zahtevaju da ih i

gledalac i čitalac prima kao pesnik; u tišini kontemplacije, u kojoj čujemo damare podsvesti, takve će slike pomeriti u gledaocu one strune na čiju je muziku zaboravio ili koju je sebi u svakidašnjem životu zabranio, oslobodiće kombinacije sećanja i asocijacija; rođene u bljesku imaginacije i fantazije, nežne ili surove, tihe ili gnevne, melodične ili destruktivne, probudiće u psihi gledaoca struje imaginacije. Za konstruktiviste lepota je bila mehanička i geometrijska. Za nadrealiste (po definiciji Andre Bretona) *lepota će biti konvulzivna — ili je neće biti*«: to je, znači, lepota u službi tendencija strasti i ljubavi, lepota »skriveno erotska i eksplozivna«, lepota poezije koja u nama hrani i razmnožava osećanja ljubavi i revolta. Na pitanje kako da shvatamo nadrealističke slike, odgovorićemo Remboovim rečima: »Littéralement et dans tous les sens!« (Doslovno i svim čulima!)

Mogućnost shvatanja umetničkog dela, kao i mogućnost i sposobnost stvaranja umetničkog dela, može biti ostvarena specijalnom pripremom, uz pretpostavku određenih urođenih ili stečenih psihičkih dispozicija, takozvanog talenta, koji je možda svojstven svim normalnim ljudima i manifestuje se kod svih u rajskoj poetičnosti detinjstva, da bi odmah zatim bio ugušen u buržoaskoj porodici i tokom školskog i društvenog vaspitanja, socijalnim pritiskom i brigom za hleb svakidašnji; čini se da svi ljudi u svojoj nesvesnoj psihi imaju dovolj-

no te snage koja se naziva »talentom«, ali nemaju mogućnosti i hrabrosti da dozvole njeno manifestovanje. Dispozicije o kojima ovde govorimo, tj. sposobnost čoveka da osluškuje vlastito nesvesno, da čita tendencije svojih instinktivnih snaga i težnji i kroz filter svoje ličnosti izgovara opšte ljudske želje, predstavljaju osnovu uzajamnog poverenja i bratstva revolucionarne klase.

»...I tek kao što muzika budi smisao čoveka za muziku, kao što za nemuzikalno uho ni najlepša muzika nema nikakav smisao...«¹², umetnost je snaga koja u gledaocu daje reč nesvesnim tendencijama, tako da se sposobnost shvatanja umetničkog dela, tj. sposobnost osluškivanja vlastitog nesvesnog, budi i kultiviše upravo pod uticajem i proučavanjem umetničkih dela. Samo umetnost i poezija mogu voditi gledaoca i čitaoca ka tome da sve dublje i intenzivnije shvata umetnost. »...Tek objektivno razvijeno bogatstvo ljudskog bića delom razvija a delom i stvara bogatstvo subjektivne ljudske čulnosti, muzikalno uho, oko za lepotu forme, ukratko čula sposobna za ljudske doživljaje, čula koja se potvrđuju kao suštinske ljudske snage. Jer, biće predmeta ljudskog smisla, očovečena priroda, stvaraju ne samo pet čula, već i takozvana duhovna čula (volju, ljubav, itd.), ukratko rečeno, ljudski smisao, ljudskost

¹² K. Marks, *Iz filozofskih rukopisa*, 1844.

čula.«⁽¹²⁾ Smisao za poeziju rađa se i razvija u čoveku jedino dejstvom svog predmeta, tj. poezije, na ljudsku psihu. I kao što »trgovčić sa mineralima vidi samo trgovačku vrednost ali ne i lepotu i samosvojnu prirodu minerala; nema uopšte čulo za mineralogiju«,⁽¹²⁾ tako racionalistički, pragmatski i pozitivistički duh koji vidi u slici samo njeno racionalno važenje, samo njeno realistično saopštenje, samo anegdota, samo pejzaž, sličan portret, Oldržiha i Boženu, *Moju domovinu*, ili *Tri jabuke na stolu*, znači ono što slika prikazuje, ne opaža njenu »lepotu i samosvojnu prirodu«, jer nema umetničko čulo i ne ume da reaguje u nagonskoj zoni svoje psihe, niti je sposoban da sruši autocenzuru ove zone. Zaista, neophodno je »očovečiti čula čoveka... da bi za čitavo bogatstvo ljudskog i urođenog bića stvorila odgovarajući ljudski smisao«. ⁽¹²⁾ Umetnost ispunjava svoju socijalnu i revolucionarnu funkciju, ne time što služi dnevnim parolama i interesima, već time što »očovečava čula čoveka«, koji je danas svakodnevno lišavan svoje čovečnosti u paklu kapitalističkog sveta, tako što se obraća najljudskijim afektivnim snagama čoveka, snagama *revolta i ljubavi*, i daje čoveku mogućnost da se oslobodi prozaičnih zabrana i razvije pesničku receptivnost i slikotvornost, budeći u čoveku sposobnost »razumevanja svog bogatstva čoveka i prirode«, razvijanja »čitavog kosmosa emocija novog čoveka sve do nove

erotike« (Buharin); opija gledaoca željom i nadom koja čini smisao života intenzivnim. Umetnost zaista nije »igra oslobođena interesa« već pre *igra sa vatrom života*, nije luksuz već značajna sfera ljudske radosti koja oduševljenjem i strogošću svog revolta oslobađa tle za preporod čoveka i stvara nove puteve za nov izraz vitalnih snaga. Umetnost i poezija su refleks ljudske čežnje i identifikuje se jedino sa stanjima slobode: budući da je cilj nadrealističke umetnosti blistavo »carstvo slobode« i svrhovita sloboda čoveka, ova umetnost u svetu u kojem je čovek sputan naredbama moralke, konvencija i socijalnog porobljavanja, predstavlja integralnu revolucionarnu manifestaciju.

1935.

RAZVOJ SOVJETSKE ARHITEKTURE

Obnova klasicizma i traganje za sovjetskim stilom

Datum prvog međunarodnog konkursa za Palatu sovjeta u Moskvi (1932) jeste datum početka obnove klasicizma i eklektizma u sovjetskoj arhitekturi. Značajan istorijski preokret, koji se od tog datuma odigrao u arhitektonskom stvaralaštvu Sovjetskog Saveza, moguće je pojednostavljeno označiti kao odustajanje od funkcionalizma, tj. kao obnovu akademske, klasicističke i eklektičke koncepcije arhitekture (koja je u proteklim godinama bila sasvim u pozadini), i predstavlja manifestaciju određene idejne pometnje u sovjetskoj arhitekturi. Iznenadujuću činjenicu da su se u sovjetskom građevinarstvu, u širokom i dominantnom obimu, ponovo mogli pojaviti predstavnici akademske arhitekture, moguće je objasniti sledećim okolnostima. U vreme kada su se široki slojevi tehničke inteligencije, posebno ljudi starije generacije, školovani i praktično aktivni u predratnom periodu, pod uticajem uspeha izgradnje socijalizma, preorijentisali i zauzeli pozitivan stav prema sovjetskoj vlasti, i kada su istovremeno gigantski radovi prve petoljetke zahtevali učešće svih tehničkih stručnjaka, formulisao je Staljin, u svom govoru vodećim ekonomskim radnicima (23.

VI 1931), poznatih šest *tačaka* koje su sadržale uslove za pun ulazak starih tehničkih specijalista u rad na izgradnji u svim oblastima tehnike. Ulazak starijih stručnjaka na odgovorna mesta rada i planiranja predstavljao je veliku korist, jer i tamo gde ovi stariji stručnjaci nisu bili potpuno upućeni u najnovija dostignuća tehnike, vladali su stručnim pitanjima — zahvaljujući svom obimnom iskustvu — ipak bolje nego većina mladih specijalista školovanih na brzinu i nedovoljno na takozvanim kratkim kursevima. U arhitekturi, međutim, ova »rehabilitacija« starijih stručnjaka nije mogla da predstavlja tako nedvosmisleno pozitivan doprinos, jer su ovi akademski arhitekti, koji su još pre rata gradili za rusku aristokratiju, doneli u arhitekturu ne samo svoja znamenita tehnička, građevinska i zanatska iskustva, pomoću kojih su stekli velik autoritet, već i svoje akademske estetičke koncepcije. Oslanjajući se na svoja bogata praktična iskustva, akademski arhitekti počeli su da, dejstvom svog autoriteta i svojih arhitektonskih teorija, propagiraju povratak ka klasicizmu. U novoosnovanom Savezu sovjetskih arhitekata akademski arhitekti, branioci klasicizma i eklekticizma, dobili su značajne položaje. Odlučujući moment u okretanju sovjetske arhitekture ka klasicizmu bili su konkursi za Palatu sovjeta: u prvom konkursu Žoltovski, a u definitivnom užem konkursu B. M. Jofan (sa Gelfrejhom i Ščukom), svojim

klasicističkim projektima odnose pobjedu nad svim modernim i konstruktivističkim radovima sovjetskih i inostranih avangardnih arhitekata.

Konkurs za Palatu sovjeta predstavlja tačku preokreta u savremenoj sovjetskoj arhitekturi: ovde se odigrao velik istorijski sukob međunarodne arhitektonske avangarde i međunarodnog akademizma. Pobjeda akademskih projekata bila je signal za promenu uloga: dominacija avangardnog krila u sovjetskoj arhitekturi zamenjena je dominacijom akademizma i eklekticizma, i kao što su ranije, makar i sasvim površno, mnogi akademici i eklektičari pokušavali da se prilagode modernoj arhitekturi (npr. Ščusjev: Darkomzem u Moskvi ili Ščuko & Gelfrejh: Pozorište u Rostovu na Donu), sada su se mnoge pristalice moderne arhitekture preko noći preorijentisale, i od »bivših konstruktivista« postali su klasici. Rezultat konkursa za Palatu sovjeta odjeknuo je senzacionalno u sovjetskoj arhitekturi i izazvao brzo i masovno dezerterstvo bivših pripadnika levog krila arhitekture, članova VOPRY, ARU, ASNOVY i SASSU* od modernih arhitektonskih principa. Od predstavnika modernog arhitektonskog shvatanja samo su braća Vesnin i Ginzburg ostali, iako ne bez određenog kolebanja, verni funkcionalističkoj koncepciji, i naglašavali da se od funkcionalizma mora

* Vopry, Aru, Asnovy, Sassu — skraćene levičarskih arhitektonskih udruženja u postrevolucionarnoj Rusiji.

ići dalje, napred, a ne vraćati se klasicizmu.

Ako vrednujemo rezultate prvog međunarodnog konkursa za Palatu sovjeta, moramo priznati kako nijedan od brojnih projekata modernog duha koji je bio poslan na konkurs, nije u punoj meri odgovarao postavljenom zadatku. Uslovi konkursa, međutim, postavljali su veoma teške zadatke, koji bi i u zemljama razvijene građevinske tehnike bili jedva rešivi: tražene su dve sale, jedna za 20 000 ljudi i druga, mala, za 6 000 ljudi, postavljene tako da ih je moguće međusobno spajati i otvarati, tako da bi demonstracije, povodom praznika Prvog maja i godišnjice oktobarske revolucije mogle da prolaze zajedno sa kolonama tenkova i topova pred očima delegata i da defiluju ispred tribine Prezidijuma. U kasnijim konkursima, ovaj zahtev, očigledno ocenjen kao privremeno tehnički nerešiv, bio je napušten; tražene su samo dve samostalne i nepovezane zatvorene sale pomenutih razmera, ali u samo jednoj, visokoj kuli. Avangardni projekti pokušavali su (na prvom konkursu), često na prilično nasilan način, da reše otvaranje sala za prolazak masovnih demonstracija; akademski projekti su, uglavnom, zaobišli i ignorisali ovu teškoću, i tako im je uspeo da svom rešenju Palate sovjeta daju veću celovitost i učine ga građevinski ostvarljivim, dok su se avangardni projekti utrkiivali u maniji tehničkih rekorda. Neuspeh modernih pro-

jekata u ovom konkursu, među kojima se najviše isticao projekt Le Korbizijea i predlog brigade VOPRA, nagrađen jednom od najvećih nagrada, nosili su upadljiva obeležja tehničkog utopizma. Najveću nagradu u prvom konkursu dobio je predlog Žoltovskog: rimski amfiteatar Flavia, grčki portali, kremaljska kula, opšti plan po renesansnom uzoru. Ako velimo da leva, moderna arhitektura nije uspjela da razreši krajnje težak zadatak konkursa, time ne tvrdimo da je to uspjelo Žoltovskom ili Jofanu; čini se, međutim, da je neuspjeh avangardne arhitekture u ovom konkursu naveo određene i odlučujuće krugove da pozitivno ocene akademske projekte, tehnički ostvarljive. Konkursna porota odlučila je da glavnu nagradu dâ Žoltovskom, da raspiše nov, uži konkurs i za dalji rad preporuči kao smernicu »korišćenje najboljih koncepcija klasične arhitekture i istovremeno oslanjanje na moderna arhitektonska i građevinsko-tehnička dostignuća«. U drugom, užem konkursu (1933), pobedio je predlog B. M. Jofana. Na kraju je, 1934. godine, kao definitivna osnova za izradu planova bio potvrđen nacrt koji su izradili V. G. Gelfrejh, B. M. Jofan i V. A. Ščuko: to je 415 metara visoka kula, renesansnog karaktera, na čijem se vrhu nalazi kip V. I. Lenjina visok 80 metara.

Odluka žirija za Palatu sovjeta izazvala je pometnju u redovima sovjetske i zapadne arhitektonske avangarde. Međunarodna or-

ganizacija moderne arhitekture CIRPAC (Comité international pour la réalisation des problèmes d'architecture contemporaine) slala je u Moskvu brojne proteste. Zapadna kritika strogo je osuđivala rezultate moskovskog konkursa, nesvesna izuzetne složenosti situacije, u kojoj se u to vreme našla sovjetska arhitektura, tj. u kojoj je bilo potrebno da se od funkcionalizma ide dalje ka stvaranju zaista socijalističke arhitekture, ali u kojoj ni najrazvijenija avangarda arhitekture nije bila spremna i zrela za ovakav korak; u neizvesnosti traženja, za polazište je smetenjački uzeto obnavljanje klasicizma u arhitekturi. Najodmereniju ocenu ishoda konkursa za Palatu sovjeta dao je tada Le Korbizije:

»Palata sovjeta — kruna petoljetke. Sa razloga koje sam prinuđen da priznam kao razumne, ako uzimam u obzir dato razdoblje, žiri je odlučio da palata koja treba da predstavlja krunu petoljetke bude izgrađena u stilu italijanske renesanse. Zaista, na žalost, palata koja svojom formom i tehnikom izražava moderno biće, može biti samo tačan i jasan plod potpuno zrele civilizacije, a nikako civilizacije koja je tek u pvoju. Civilizacija u pvoju, a to je slučaj sa civilizacijom Sovjetskog Saveza, osvaja za narod osnovnu hranu, rascvetanu i zavedljivu; njena lepota je tekuća: kipovi, stubovi, lukovi, shvatljiviji su nego disciplinovane i savršene linije kakve daje rešenje poklonjeno problemima do sada ne-

poznatog značaja i tehničkih teškoća. Znači, u Moskvi je očigledno reč o odlukama prosvetiteljske psihologije, to ponavljam. Klanjam se pred njom, dopuštam je. Ali to ne umanjuje moje žaljenje.«

Prvi i najdosledniji predstavnik klasicističkih tendencija je I. V. Žoltovski, pobednik prvog konkursa za Palatu sovjeta, arhitekta koji se dokazao još pre rata nizom gradnji palata ruskog plemstva i vila moskovske buržoazije. On je ortodokсни klasicist; brani shvatanje koje je vladalo u nauci i umetnosti prošlog veka i po kojem su grčka i rimska antika, a delom i italijanska renesansa, vrhunske manifestacije ljudskog umetničkog duha, da su tada bila stvorena dela apsolutno savršene lepote koja se ubuduće ni u čemu ne mogu prevazići, te zato današnjim arhitektama ne preostaje ništa drugo nego da pokorno podražavaju savršene klasične uzore. Ovo je shvatanje očigledno inspirisano nevericom u kulturni napredak i u stvaralačku moć socijalističkog čovečanstva. I. V. Žoltovski, koji je 1912. godine postavio u Moskvi, na Spiridonovskom pereuloku palatu Tarasova, čija arhitektura predstavlja vernu kopiju palate Paladija iz Vičence, sagrađene 1556. godine, i danas u socijalističkoj sredini pokušava da, na nove građevine, prenosi stilske recepte koji su nastali u društvima udaljenim više od nekoliko vekova: kao i svi akademici i idealistički teoretičari, i on veruje da je arhitektonska forma

večna i ne okleva da, 1927. godine, izradi projekt za palatu vlade u Mahač-Kali, koji predstavlja slobodniju kopiju Vinjolare Palazzo di Caprarola iz 1547. godine; 1933. godine ukrasio je veliku stambenu kuću u Mohovoj ulici u Moskvi (sada zgrada poslanstva SAD) ogromnim korintskim stubovima. Klasicističkim ukrasom Žoltovski je ovde snabdeo samo pročelje zgrade: fasada u dvorištu vulgarna je kao u svim buržoaskim zgradama. Klasicistička fasada siluje plan i ose pročelja ne odgovaraju rasporedu enterijera. Nema sumnje da ova kuća, koja i sa graditeljsko-zanatske strane predstavlja jednu od najboljih realizacija sovjetskog klasicizma, uopšte ne odgovara socijalističkoj ideologiji i socijalističkom životnom stilu.

Sovjetska arhitektonska teorija i kritika koja danas veoma energično vojuje protiv funkcionalizma, ne priznaje obnovu klasicizma ili eklektičke kombinacije pojedinih istorijskih stilova za put koji vodi ka vrednoj socijalističkoj arhitekturi. Jasno je da osnovni zahtev za izgradnjom nove socijalističke kulture, naime *lenjinski zahtev za ovladavanjem i kritičkim preocenjivanjem (znači i dijalektičkim prevazilaženjem) ukupnog istorijskog kulturnog nasleđa*, nije parolom »povratak klasicizmu« uopšte rešen, te da obnova akademskog klasicizma i eklekticizma nije ništa drugo nego karikatura zahtevanog kritičkog savladavanja arhitektonskog nasleđa prošlosti.

Ako je L. M. Kaganović 1933. godine preporučio, na jednoj konferenciji, sovjet-skim arhitektima da se u planovima rekonstrukcije Moskve trude da dostignu primer Grka i Rimljana, ipak ovaj savet nije moguće tumačiti kao direktivu za povratak antici. Znamo da je i Le Korbizije govorio o »primeru Partenona«, a ipak time nikako ne brani povratak klasici, dorskim, jonskim ili korintskim stilovima. Nema sumnje da je klasična arhitektura ipak samo jedna, svakako značajna komponenta onog kulturnog nasleđa koje socijalistička arhitektura mora kritički da savlada i prevaziđe, te da pozitivne i plodne vrednosti socijalistička arhitektura može naći i u neklasičnim stilovima, u vanevropskoj arhitekturi, i da zapravo arhitektonsko *nasleđe iz neposredne prošlosti* (nasleđe funkcionalizma) mora biti ponovo iskorišćeno i prerađeno u novoj sovjetskoj arhitekturi. Sovjetski teoretičari pridaju najveći značaj arhitektonskom klasicizmu antike, renesanse i ampira (u ukupnom nasleđu prošlosti) zato što se klasicizam od svih stilova građevinarstva na relativno najširi način realizovao u međunarodnim merilima, kako zbog toga što je antika stvorila masovne arhitektonske tvorevine (koloseum, amfiteatar, stadion), tako i zbog toga što u ruskoj arhitektonskoj tradiciji ampir predstavlja najbogatije poglavlje; zato se, takođe, posle svih neuspeha moderne arhitekture pred rat i posle revolucije, uvek ponovo javlja ten-

dencija vraćanja ka klasici ampira. Primer klasicizma trebalo bi naravno, da bude vrednovan u sovjetskoj arhitekturi kao pozitivan istorijski doprinos; tačnije, tako da se iz celine oblika koje je klasicizam stvorio odabere samo ono što je i danas sposobno za život i što zaista u današnje vreme i živi: treba znači shvatiti da stadion jeste živa realnost, što ne važi za jonski, dorski ili korintski kapitel. Snažne kulture poznaju, naravno, tradicionalne, nasleđene forme koje, sve dok su žive i dok mogu odgovarati i potrebama novih epoha, bivaju organski uključivane u kompleks nove kulture; ali zaista plodna i stvaralačka kultura ne može da prihvati forme retrospektivno pozajmljene iz prošlosti, niti ideale usmerene retrogradno u prošlost. Danas, međutim, sovjetska arhitektura izgleda kao da dolazi iz škole Gotfrida Sempera, velikog arhitekta u malom razdoblju arhitekture, koji je ispovedao racionalističke teorije o tome da je arhitektonska forma određena materijalom, proizvodnim oruđem i svrhom, i koji je pri tom gradio u svim stilovima sveta i postao najtipičniji predstavnik eklekticizma buržoaske arhitekture XIX veka.

Pitanje kritičke prerade istorijskog kulturnog nasleđa, koje su funkcionalisti i konstruktivisti zanemarivali, u vreme kada je bilo potrebno voditi glavnu bitku protiv dvorskih i buržoaskih zaostataka akademske arhitektonske doktrine, bilo je na da-

našnjoj etapi razvoja socijalističke kulture postavljeno u prvi plan. Teoretičari današnje sovjetske arhitekture (Arkin, Higer, Maca i dr.) neprestano podvlače kako socijalistička arhitektura treba da *kritički* osvoji arhitektonsko nasleđe, ali da ne sme nekritički da kopira nijedan stil iz prošlosti; da od klasicizma može da uči, ali da klasicizam ne sme da podražava, da se moderne zgrade ne mogu odevati u antičko ili renesansno ruho, već da je nužno klasičan princip pretvoriti u **nov stil, adekvatan socijalističkom društvu**. Projektantska praksa u današnjoj sovjetskoj arhitekturi ne odgovara i ne može odgovarati ovoj teoriji, zato što ova teorija i sama ne shvata pun domaćaj lenjinskog postulata o ovladavanju i kritičkoj preradi istorijskog nasleđa. Teorijska pretpostavka ispravnog rešavanja ovog pitanja bila bi, pre svega, razrada marksistički koncipirane istorije svetske arhitekture: u međuvremenu, međutim, sovjetski arhitektonski časopisi puni su članaka o graditeljstvu prošlosti, pisanim u duhu umereno sociologizovane, vulgarne, idealističke kunstistorije. Bez revolucionarne teorije nije moguće zamisliti ni revolucionarnu arhitektonsku praksu, i tako današnjoj haotičnoj teoriji sovjetske arhitekture ne može odgovarati praksa drukčija od one koja danas zaista prevladava u sovjetskom građevinskom stvaralaštvu: ili pasivno podražavanje antike i renesanse, ili kolebljiv eklekticizam koji, naizmenično

ili istovremeno, pozajmljuje od najrazličitijih stilova prošlosti. Ovom akademskom i eklektičkom praksom vulgarizovana je ideja socijalističkog realizma, koja je bila istaknuta kao smernica i za arhitekturu. Analogno današnjoj sovjetskoj književnoj i likovnoj produkciji, koja se pod značkom socijalističkog realizma zapravo oslanja na stari, opisni buržoaski realizam, tako i sovjetska arhitektura podražava one načine građenja koji su u arhitekturi XIX veka ostvarivani paralelno sa realističkim pokretom u književnosti i umetnosti, naime, akademski renesansni stil i eklekticizam, koji, međutim, nemaju ništa zajedničko sa realizmom, tj. realnošću životnih procesa (za koje građevina treba da bude okvir) i koji pomoću istorijskog kostima maskiraju i prikrivaju savremeni realni životni sadržaj.

Na početku 1936. godine u Sovjetskom Savezu su se razvile žive diskusije o umetnosti i arhitekturi. Centralni organ SKP (b) *Pravda* podstakao je diskusiju, objavljujući nekoliko polemičkih članaka, u kojima je revidirana današnja situacija sovjetske umetnosti. Prvo je bio objavljen člaňak koji odbacuje Šostakovičevu operu *Lady Macbeth*, a posle toga su sledili članci o književnosti, pozorištu, filmu, slikarstvu i arhitekturi, koji su bili signal za široke debate na konferencijama pojedinih stručnih saveza. U ovim člancima *Pravda* je autoritativno intervenisala u današnji

sovjetski umetnički život, a naročito je u tekstu »Kakofonija u arhitekturi« bio proglašen rat formalizmu i naturalizmu, koji predstavljaju neprijateljske tendencije idejama socijalističkog realizma, kao i rat protiv onoga što sovjetska kritika zove »uprošćenstvo«, tj. protiv simplicizma, protiv prostodušnog pojednostavljivanja. U diskusiji o književnosti i pozorištu odjeknuli su glasovi vredni pažnje, koji su lucidno osvetlili neke suštinske probleme i teškoće današnjeg sovjetskog umetničkog stvaralaštva; to su bili, pre svega, glasovi Borisa Pasternaka i Vsevoloda Mejerholda. U diskusiji o arhitekturi, međutim, nije bilo rečeno ništa, što bi moglo da označi uzroke današnje stilske pometnje, kao i put na kojem bi bilo moguće savlađivanje eklektike i imitovanja klasicizma, ovih marazmičkih pojava stare akademske arhitekture koja danas dezorijentiše razvoj sovjetskog graditeljstva stvaralaštva. U diskusiji koju je u Moskvi K. S. Alabjan usmerio uglavnom protiv funkcionalizma, Ginzburg je izjavio kako je ponosan na svoju konstruktivističku prošlost, i da po njegovom uverenju mnoga stanovišta funkcionalizma ostaju na snazi, kao doprinos zaista novoj, socijalističkoj arhitekturi. Najoštrij tok imale su diskusije među arhitektama u Kijevu, gde je arhitektura bila kritikovana ne samo rečima, već i budakom: posle naredbe ukrajinske vlade bila je srušena višespratna, još nezavršena novogradnja Do-

ma knjige arhitekta Holostenka, jer je prema oceni oficijelne kritike, kvarila sliku grada. Zgrada kijevskog Jevrejskog pozorišta takođe je pretrpela negativnu kritiku; izgradnja ovog pozorišta bila je započeta prema planovima arhitekta Karakina i u konstruktivističkom duhu; tokom građevinskih radova autoru je naređeno da preradi projekt, i sada se pozorište dograđuje u stilu italijanske renesanse. Glavni nedostatak diskusija o arhitekturi, u kojima je vođena polemika protiv formalizma i naturalizma i koje su podvlačile nužnost ovlađavanja kulturnim nasleđem, nužnost stilске jednostavnosti i razumljivosti dela socijalističkog realizma, bila je okolnost da osnovni pojmovi, naime formalizam, naturalizam, socijalistički realizam, nisu bili dovoljno teorijski precizirani. U arhitekturi je, bez sumnje, suština formalizma jasnija nego u literaturi ili u drugim oblastima umetnosti. O formalizmu govorimo tamo gde forma, način oblikovanja, bivaju shvatani kao samosvrhoviti i gde samovolja oblika deformiše ili čak anulira sadržinu. Samo tačna analiza može da razlikuje sadržinske i formalne elemente umetničkog dela. U arhitekturi, sadržina građevinskog dela jesu oni životni, proizvodni i kulturni procesi za koje građevina predstavlja materijalni okvir. Evidentno je da svaka arhitektura čija se forma ostvaruje na račun zahteva sadržine, na račun praktičnih, psiholoških i psiho-ideoloških potreba čoveka

koji u građevini živi, na račun prometa, higijene, svetlosti i komfora, ili čija forma biva koncipirana bez obzira na ovu sadržinu, mora biti označena kao formalistička. Pri tom iznenađuje da su, u diskusiji, za uzor bila postavljena upravo ona arhitektonska dela čija je forma u suštinskoj suprotnosti sa njihovom sadržinom: takav je, na primer, Grand Hotel Moskva na Ohotnom rjadu (1935), gde se uzaludno pitamo kakve veze ima pseudo-antička i pseudo-renesansna dekorativna forma sa modernim velegradskim hotelskim prometom, ili arhitektura stanice metroa, gde formalni i dekorativni elementi, pozajmljeni iz inventara mrtvih građevinskih stilova, čine arhitektonski problem za ovo rekordno delo moderne saobraćajne i građevinske tehnike, kakvo inače predstavlja moskovski metro. Pa formalistička arhitektura jeste baš ona koja ne polazi od funkcija, od praktičnog i idejnog sadržaja građevine, već od arhaičnih stilskih recepata, bilo da ponavlja motive antike, renesanse, baroka, ampira i secesije zajedno, ili se ortodoksno drži norme o nepogrešivoj i opštoj vrednosti klasicizma. Mnogi današnji sovjetski arhitekti, očarani monumentalnošću, luksuzom i pompeznošću feudalnih građevina, podsećaju na one poznavaoce umetnosti za koje je Vladimir Majakovski ironično pisao kako odnos između sadržine i forme vide kao »odnos generala u mundiru prema generalu bez mundira«! Zaboravljaju ono što

je tačno formulisao Hegel, koji je govorio o dvostrukoj formi, naime unutrašnjoj i spoljašnjoj: spoljašnja razgraničava predmet od okoline i daje nam spoljašnju predstavu o predmetu; arhitektonski eksterijer, površina. Ovaj spoljašnji oblik, s druge strane, ima svoju unutrašnju formu, nerazdvojno povezanu sa samom sadržinom. Ova unutrašnja forma je zakon i determinanta same pojave predmeta, osnovna skica koja određuje spoljašnjost građevine; znači, unutrašnja forma povezana je sa sadržajem po identitetu. U svojim beleškama povodom Hegelove filozofije, Lenjin je pisao da je forma suštinska, sadržajna, i da suština biva formirana; znači, da postoji neraskidiva veza između spoljašnjosti i sadržine. Renesansno ili eklektičko pročelje takvog proleterskog enterijera, kakav je radnički klub, nužno krši ovakav odnos forme i sadržine: forma ovde ne sadrži a sadržina nije formirana, forma nije u harmoniji sa sadržajem, a radnički sadržaj obučen je u feudalnu nošnju: to je gore od formalizma, to je maskarada arhitekture. Ako je sasvim jasno šta je moguće nazvati formalizmom u arhitekturi: svaku arhitektonsku formu koja nije rezultat funkcije, ostaju u mraku sve reči iz diskusije o arhitektonskom naturalizmu i o socijalističkom realizmu u sovjetskom građevinarstvu. Izvesno je da socijalistički realizam u arhitekturi ne sme da znači nastojanje da se partenogenezom u sovjetskim gradovima razmnožavaju stu-

bovi Partenona, da se bezbroj puta ponavljaju imitacije građanskih spomenika italijanske renesanse ili ruskog imperatorskog ampara.

Podražavanje određenog građevinskog stila koji je nastao u sasvim različitim socijalnim i kulturnim uslovima, ili samovoljno mešanje različitih stilova u jednom razdoblju, ili čak i u jednoj istoj zgradi, znači imitacija i eklektika stila, ono »pamćenje minulih vekova«, o kojem je govorio Burkhart, predstavljaju najreakcionarnije manifestacije arhitektonskog formalizma. Eklekticizam poriče jedinstvenu arhitektonsku koncepciju i bez dileme, istovremeno i uporedo, upotrebljava formalno suprotne elemente. Većina današnjih sovjetskih arhitekata prošvercovala je, pod zastavom »ovladavanja istorijskim nasledom arhitekture«, najbanalniju robu buržoaske eklektike i beživotnog podražavanja stilskih nizova. Sujeverno poštovanje prošlosti zaboravlja da građevinski spomenici teudainog ili buržoaskog društva, koje sovjetski arhitekti bez oklevanja kopiraju ili kompiluju, zapravo predstavljaju bedeme tvrđava nekadašnjih vladajućih klasa, izraz njihovog autoriteta i veličine, usmerenih protiv porobljenih a revolucionarnih klasa. Katedrale, zamkovi i palate bili su oruđe crkve i države pomoću kojih je nametala večiti muk čovečanstva. Ovi spomenici su, svojom monumentalnošću, jačali samosvest vladajućeg spoja i nametali narodu

pokornost, a često i istinski strah. Osvajanje Bastilje imalo je zaista simbolično značenje isto kao i rušenje Vandomskog stuba u Parizu i Marijanskog u Pragu: ovde vidimo kako revolucionarni narod ume da mrzi arhitektonski monument, simbol klase, dominacije i gospodstva. Arhitektonski spomenici starih gradova predstavljaju bastilje i crkve plemstva ili kapitala: u njihovoj senci tiska se porobljen narod; njihova luksuzna arhitektonska forma i ukrasi izazivaju divljenje koje svojim nasiljem hipnotizuje i održava narod u »miru i redu«. Silo bi pogrešno pretpostavljati kako podražavanje ili obnavljanje građevinskih stilova prošlosti može da približi novu građevinu ukusu i osećanju narodnih slojeva. Nema sumnje, da svako novo rešenje, koje znači korak napred u nauci, arhitekturi i umetnosti, mogu shvatiti samo oni ljudi koji su za to i savršeno pripremljeni. Razumljivo, u sredini u kojoj je kulturni napredak, koji prati izgradnju socijalizma, doveo nekada predkulturne i kulturno nezrele ili čak i zaostale slojeve u dodir sa umetničkim vrednostima, nije bilo odmah moguće da narod sa punim razumevanjem prihvati najnovije, tanane mogućnosti duhovne kulture: priprema za socijalistički način života i za razumevanje razvijenih i složenih modernih kulturnih vrednosti predstavlja dugoročan proces. Narodne predstave o lepoti i blagostanju konkretno se prema onim istorijskim formama

lepote i luksuza koje je narod vekovima imao pred očima, drugim rečima, arhitektonski se oblikuju po uzoru crkvi, zamaka, pala ta i letnjikovaca. Ovo saznanje je, očigledno, još 1844. godine, dovelo Gotfrida Semp era do shvatanja »kako uzimanje u obzir starih stilova predstavlja sve veću nužnost, jer se utisak, koji u narodnim slojevima izaziva građevinsko delo, u glavnom zasniva na reminiscencijama; pozorišna zgrada nužno mora podsećati na rimsko pozorište, ako hoće da ima karakter. Gotsko pozorište ne može se raspoznati, a crkve u staronemačkom ili čak u renesansnom stilu nemaju za nas ništa crkveno.« Međutim, ako arhitektonski eklekticizam proizvodi građevine u gotskom, renesansnom, baroknom, mavorskom, starogrčkom ili drugom stilu, moramo se pitati odakle oni narodni slojevi, stanovnici Hamburga, Praga ili Beca (ukoliko je reč o Semperu), ili Moskve, Lenjin grada, Kijeva, Staljinbada, Alma-Ate i drugih gradova (ukoliko je reč o sovjetskoj arhitekturi) mogu imati uspomene sa putovanja, odakle poznaju rimsko pozorište, Partenon, Alhambru, Firencu, Pariz? Izgleda da da semperovsko shvatanje, danas i shvatanje građevinskih birokrata širom sveta, u stvarnosti ne računa sa ljudima, već sa kunstistorijski obrazovanom inteligencijom. Narod nema iskristalisan odnos prema pojedinim građevinskim stilovima prošlosti; narod gaji određenu predstavu stilski nediferencirane monumentalnosti,

lepote i luksuza, koji je crpeo iz onih spomenika arhitekture u čijoj je senci živio čitava generacije. Njegova svest i podsvest je u određenoj meri obeležena uništavajućim pritiskom onih arhitektonskih bastilja koje su sagradili feudalni ili kapitalistički robovlasnici. To je ono prokleta nasleđe koje je nužno prevazići, ovde u sujevnim tradicionalnim arhitektonskim idealima, u stilskoj i monumentalnoj hipnozi bastilja i vandomskih stubova, koji se moraju srušiti revolucionarnim naporom: kritička prerada kulturnog nasleđa dozvoljava prihvatanje progresivnih i revolucionarnih sila i vrednosti prošlosti i njihovo okretanje, kao oružja protiv zaostataka minulog ropstva, protiv onih bednih i tamnih priviđenja nasleđa proklete prošlosti, protiv »zaostataka kapitalizma u svesti ljudi«; akademski eklekticizam i tradicionalizam u arhitekturi, nauci i mišljenju predstavlja jedan od ovih pogubnih zaostataka. Tamo gde se narod socijalno oslobodi, oslobađa se sa snažnim poletom i od deformacija nekadašnje kulturne pothranjenosti; poznajemo mnogo dečjih crteža iz sovjetskih škola, na kojima sovjetski dečaci i devojčice slikaju svoje predstave (časopis *Arhitektura SSSR*, 1933, 3—4) idealnog socijalističkog grada: na njima se ne vide renesansne palate ili grčki stubovi, već kristalno staklene kuće u sred trave, sa vrtovima na krovu, jasne, svetle i čiste. Renesansni, ampirski ideali palata javljaju

se ne u fantastičnim vizijama novog slobodnog čoveka, već u dumanjima i neprovetrenim snovima sovjetskih akademika i birokrata. Tamo gde se srećemo sa akademskom i tradicionalnom arhitektonskom koncepcijom, tamo nam se obraća još uvek nesavladan duh klasne prošlosti, duh vlasti i autoriteta. Tamo gde ova koncepcija nestaje, otvara se slobodan put izražavanju i egzaltaciji onih psihičkih procesa i stvaralačkih snaga koje se, u klasnom društvu, ne mogu povezati sa socijalnom stabilnošću, i koje predstavljaju pokretačku snagu ljudskog duha koji juriša na vlastitu slobodu. Socijalističko društvo, koje u svojim ranim razdobljima još uvek nosi mnoga roditeljska obeležja, data kapitalizmom, ranije ili kasnije shvatiće kako akademska arhitektura predstavlja prepreku slobodnom razvitku i slobodnom životu, i ovo saznanje pretvoriće u čin, u stvaranje nove, internacionalne socijalističke arhitekture.

Veličanstveni uspesi socijalističke ekonomije Sovjetskog Saveza stvorili su osnovu na kojoj će socijalistička kultura doživeti snažan napredak. Napredak socijalističke kulture onemogućiće onaj korak nazad koji se danas čini pod parolom »povratka klasicizmu«, i koji hoće da proglasi prevaziđenim pozicije koje je posle oktobarske revolucije osvojila revolucionarna arhitektonska misao. Funkcionalizam je arhitektonsko shvatanje koje nije moguće ne-

girati tako što će se građevinarstvo ponovo vratiti istorijskim stilovima koje je upravo funkcionalizam, makar i nedovoljno, prevazišao. *Funkcionalizam može i mora biti savladan samo tako što će se na osnovu vlastitih snaga, vlastitim progresivnim razvojem, razviti u dalje, zrelije sklopove i u svoju vlastitu suprotnost; korak napred, koji je delo funkcionalizma, neće biti opozvan daljim i bogatijim razvojem socijalističke arhitekture; velik i značajan korak koji je na putu (nikako jednosmernom) učinio funkcionalizam, primorava avangardne arhitekte da smelo napreduju ka cilju, tj. stvaranju nacrtu slobodnog komunističkog života, okvira za slobodan razvitak individue i kolektiva.*

U prvom poglavlju knjige 18. brimer *Luja Bonaparte* (1851) Karl Marks analizuje razloge koji su naveli revolucionarnu francusku buržoaziju da svoje manifestacije oblači u istorijske, antičke kostime, i konstatuje, nasuprot tome, da proleterska revolucija ne može dozvoliti ovakve istoričističke travestije: »Socijalna revolucija XIX veka ne može crpsti svoju poeziju iz prošlosti, već samo iz budućnosti. Ne može nastupiti kao revolucija XIX veka sve dok ne okonča sa svakim sujevernim poštovanjem prošlosti. Ranije revolucije tražile su uspomene iz svetske istorije, da bi mogle u sebi zaglušiti svoj vlastiti sadržaj. Revolucija XIX veka mora ostaviti

mrtve da sahrane svoje mrtve da bi objasnila sebi svoj vlastiti sadržaj.»

Kritička prerada arhitektonskog i kulturnog nasleđa i tačno formiranje revolucionarne, dijalektičko-materijalističke arhitektonske metode pokazaće socijalističkom građevinskom stvaralaštvu i arhitektonskoj misli put koji vodi, iz današnjeg stilskog haosa, do one naučne arhitekture socijalizma koja će svoju poeziju crpeti samo iz budućnosti, koja neće oživljavati stilove stvorene u praistoriji čovečanstva, već biti prosvetljena jasnom perspektivom života međunarodnog komunističkog društva. U takvoj socijalističkoj arhitekturi živeće sve svrhovite misaone i pesničke vrednosti koje je čovečanstvo tokom istorije stvorilo; biće to, kako veli Vladimir Majakovski, »arhitektura neviđenih dela«, ogromna fabrika ljudske sreće, arhitektura koja će stvoriti dela, zgrade, naselja i parkove čije konkretne forme danas jedva slutimo, arhitektura rođena iz misli u kojoj se nauka spaja sa poezijom, povezana sa slobodnom atmosferom života ljudi u socijalističkom besklasnom svetu, na mnogo tananiji način nego što je dosadašnja konstruktivistička arhitektura bila povezana sa atmosferom konstruktivizma petoljetke.

1936.

REALIZAM

Rasprave o novom, socijalističkom realizmu, i o formalizmu kao truleži dekadencije i izopačenosti umetničkog stvaralaštva, gomilaju nespornost na nespornost i izrođavaju se u komediju sa bezbroj zabluda, sve dok oba pojma — *formalizam i realizam* — koji se ovde postavljaju u crno — belu suprotnost, ne budu tačnije definisani. Dvoboj realističkog Fridolina sa formalističkim Ditrihom predstavlja mešanje pojmova: sekundanti oba protivnika trebalo bi da opaze da se borba ne vodi istim oružjem i na istoj ravni. Diskusija o realizmu i formalizmu verovatno bi dobila solidniji teren kada bi, barem malo tačnije, bila određena oba maglovita i kompleksna pojma, koji su danas tako haotični, da sa njima nije moguće raditi.

Ime se ne može pričvrstiti za stvar jednom zauvek. Pokušaj tumačenja i ustaljivanja pojmova nauke o umetnosti, ako neće da postane akademska i sholastička igra, ne sme zaboraviti da je ove pojmove najbolje moguće odrediti tako što ćemo nastojati da utvrdimo njihovo središte, njihovo jezgro; granične linije jedva da se ikada mogu tačno ocrtati.

Terminologija pojmova nauke o umetnosti ne može imati nepromenljivu egzaktnost matematičkih formula. Naziv *realizam* i pojmove *sadržina* — *forma* trebalo bi de-

finisati pre nego što se bilo šta određeni-
je kaže o tome čime se odlikuje formalisti-
čko stanovište, i pre rešavanja davnašnjeg
konflikta tzv. formalističke estetike sa teo-
rijama usmerenim na sadržinu umetničkih
dela. Bilo bi neophodno ponovo otvoriti onu
prašnju i starinsku lepezu problema ko-
jima, doduše, moderno umetničko stvara-
laštvo i teorija nemaju zašto da se vraćaju,
ali koji su ipak ekshumirani, često na neo-
bičan i nestručan način, u razmišljanjima
o socijalističkom realizmu; bilo bi znači
uputno ponovo preispitati stari školski
spor Gehalts-Gestaltsästhetik, bilo bi nuž-
no osvetliti složenu problematiku, uzajam-
ne, dijalektičke korelacije sadržine i forme
u umetničkom delu, uprkos činjenici da su
se ova pitanja očigledno izgubila iz prvog
plana interesovanja napredne nauke o umet-
nosti, a aktuelizovana bivaju samo polemi-
čkim napadima iz tabora socijalističkog
realizma, mada sa zardalim i primitivnim
naoružanjem, protiv stvaralaštva umetnič-
kih avangardi. Bilo bi, takođe, neophodno
ustanoviti osnovne karakteristične crte
umetnosti nazvane *realističkom*, znači
znake prepoznavanja realizma, u suprot-
nosti prema fizionomiji irealističkog stva-
ralaštva. Takođe, postavlja se i pitanje o
uzrocima ponavljanja realizma, tj. pitanje
koji evolutivni razlozi, u određenim razdo-
bljima i posle određenih pauza, ponovo do-
vode realizam na scenu umetničkog zbiva-
nja, kakvi istorijski i socijalni interesi iza-

zivaju plimu i oseku realizma. Najzad, bilo bi neophodno razmotriti u kojoj se meri analogija suprotnosti sadržinske i formalne estetike može sagledati, u istoriji umetnosti, kao opozicija realizma i irealizma, odnosno realizma i formalizma, i u kojoj meri je realizam, ako se shvati kao suprotan pol formalizma, moguće smatrati za predstavnika estetike usmerene prema sadržini, znači za stvaralački metod i koncepciju koja naglašava siže i temu.

Od ovih brojnih problema, među kojima bi mnoge bilo moguće pokazati kao prividne, ali koje je ipak neophodno revidirati, ovaj tekst dotaknuće samo neke, i jedino ukoliko su u važnoj vezi sa pitanjem udela realističkog ili irealističkog i formalističkog usmerenja postimpresionističkog stvaralaštva, posebno kubizma, nefigurativne umetnosti i nadrealizma.

Najprohodniji put potrebne terminološke revizije bio bi verovatno onaj koji bi nastojao da pojedinim terminima očuva značenje koje su izvorno imali i koje je tokom vremena doživelo toliko sporednih promena, da se može smatrati za relativno čvrsto i ustaljeno. Diskusije o pitanjima umetnosti, filozofije, nauke i socijalnog i političkog života su nesvesno ili namerno zamagljivanje spornih mesta, ako strane koje se spore polaze od međusobno nesa- glasnih ili čak i suprotnih definicija pojmova o kojima se polemiše. Frontovi, koji se danas bore u političkoj areni, daju pojmo-

vima sloboda, demokratija, ljudska prava, pravednost, istina, napredak, socijalizam, pa čak i tako kontradiktornim rečima kao što su rat i mir, sasvim različita i suprotna tumačenja; tragična istorijska iskustva predstavljaju opomenu kako mogu biti sudbinske posledice ako dozvolimo da ime bude suviše udaljeno ili čak i okrenuto u suprotnost one stvarnosti koju je izvorno označavalo. Pojmovima nije moguće oduzeti elastičnost, neophodnu da mogu izraziti dijalektičko kretanje stvarnosti na koju se odnose; ali, vodi u opasnu pometnju, ako znak preživljava označenu stvar a znači, u stvari, njenu negaciju. Nepredvidljiva i nepravilna meteorološka kretanja, promene i poremećaji, u kojima se voda menja u led i paru, fiksirani su uz pomoć barografa, koji ucrtava svoje linije u preciznu i pravilnu predmetu i svrsi prilagođenu shemu za merenje. Revolucionaran period umetnosti zahteva za svoje tumačenje takve nazive i pojmove čije značenje minimalno osciluje, iako su estetički i filozofski termini po svojoj prirodi uvek veoma osetljivi na kontekst, uvek skloni da se menjaju shodno kontekstu u koji su uključeni. Ako se, međutim, sadržaj određenih estetičkih i filozofskih pojmova i značenja određenih imenovanja menja uključivanjem u nove odnose i nov sistem, u kojima ih osvetljavaju ostali pojmovi, sa kojima su dovedeni u dodir, bilo bi ipak nužno — a najviše tamo gde čitalac ili protivnik u diskusiji

nije odmah svestan ovog promenjenog, novog smisla — voditi računa o novoj definiciji i preciziranju. Pojedini filozofski i estetički sistemi imaju različite rečnike i nomenklaturu, i zato je potrebno da osnovni pojmovi budu ponovo određeni. Ustoličavanje novih termina i pojmova obrazloženo je tamo gde su analizovana pojava i problem do tada neviđeni i sasvim novi.

Pojam realizma, iako nije okamenjen, ipak je u istoriji umetnosti relativno ustaljen; promene, koje doživljava, uvek kada se na sceni umetničkog života pojavi njegov novi vid, jesu promene nijanse iste osnovne boje. Naravno — može biti po potrebi širen ili usko omeđivan, ako je iz konteksta jasno u kom pravcu i iz kog razloga se to radi. Ali ova elastična rastegljivost nije samovoljna i ne može biti beskonačna; ako, na primer, Kanvajer hoće da u već sasvim bezobličnu vreću realizma nagura i kubizam, samo na osnovu zanimanja kubizma za svakidašnje, obične stvari, koje su u kubizmu ipak sasvim ne-realistički uobličene, pretil opasnost da se ova vreća na kraju raspadne. I ako se kubističkim slikama, za razliku od realizma minulih vremena, pripisuje duhovna predmetnost, *contradictio in adjecto* izvesno ne doprinosi jasnoći tumačenja i potpunom određivanju prirode ove umetnosti. Ako je V. Kramarž protivnik davanja kasnom antičkom slikarstvu naziva impresionizam, te da se govori, o krećanskom rokokou, da

se pojam *baroka* prenosi i na umetnosti drugih razdoblja, nego što su vekovi na koje se izvorno odnosi, zbog toga što se nijedna pojava u istoriji ne može tačno ponoviti, kako je onda moguće da se Vermerovo i Kurbeovo delo na jednoj, i Pikasovo, na drugoj strani, krste istim imenom — realizam? Nije dovoljno reći da je u kubizmu reč o novom realizmu, jer je i Kurbeov realizam u određenom smislu bio nov (ako ga uporedimo sa Vermerovim realizmom); dodajmo, međutim, kako je sa određenog aspekta Kurbeov realizam stariji, više u duhu starih majstora i više akademski od Vermerovog realizma. Uprkos ovoj novini i očiglednoj razlici između dva slikara, ipak ostaje ono što je Kurbeu, Vermeru i holandskom XVII veku zajedničko, ostaje u snažnoj svetlosti evidentnog; nasuprot tome, očigledna je izrazita razlika između kubističkih i realističkih slika.

Eugenio d'Ors daje pojmu barok vanvremensko značenje eona, vrste, tipa i jednog od osnovnih polova umetničkog stvaralaštva, ali hoće da svaku od epoha baroka tačno istorijski odvoji, razlikuje, dotira, i situira, pripajanjem hronološkog ili geografskog prideva. Kao što je Line dvočlanim etiketama, koje povezuju suštinsko i sekundarno ime, razdvojio suštinu vrste i osobenost životinja (Felix leo-lav, Felix tigris-tigar, Felix catena-mačka), tako i d'Ors nastoji da ono što je zajedničko, suštinski zajedničko gotici i romantizmu odredi po-

jmom — ili kako on veli, eonom — *barok*, ali u isto vreme uzima u obzir posebnost i samosvojnost ovih pojava i zato govori o gotskom baroku, o romantičarskom baroku, a u vlastitoj baroknoj epohi o manuelinskom, paladijskom, manirističkom, rimskom ili jezuitskom, severnjačkom i narodnom baroku i o baroku rokoko; kada je reč o antičkim ili vanevropskim kulturama, o arhaičnom, makedonskom, aleksandrijskom, budističkom baroku. U tipološkoj antinomiji klasicizma i romantizma ili ničeanskog apolonijskog i dionizijskog, d'Ors je zamenio romantičarski i dionizijski pol barokom, slično Voringeru koji je suprotstavio gotiku klasičnom poretku. Kada bi i pojam *realizma* trebalo da dobije slično vanvremensko važenje, i kada bi kroz niz istorijskih razdoblja bio praćen dijalog i konflikt realizma sa irealizmom, realistička kategorija bi po pravilu i pretežno bila na istoj obali sa klasicizmom, dok bi irealizam bio na suprotnoj, romantičarskoj, dionizijskoj, gotskoj i baroknoj obali. Kubizam je potrebno nužno svrstati u kategoriju koja je na suprotnom polu od realizma, u sferu irealizma, iako priznajemo da i ovde, isto kao između klasicizma i romantizma, postoje između oba pola linije koje ih povezuju, prelazi i međustupnjevi, i da je romantičarski Pikasov duh stvorio u ranom kubizmu svet rigoroznog klasicističkog poretka. Takvi međustepeni su brojni uglavnom na granicama, gde se oba suprotna

sveta vremenom dodiruju i smenjuju, gde se, na primer, gotska duša izražava renesansnim oblikom i gde se latentna romantičarska sadržina ispoljava kroz klasicističke forme ili realistički opis.

Pod nazivom *realizam* — ako ne uzmamo u obzir značenje koje ovaj termin ima u filosofiji — danas, pre svega, podrazumevamo određene etape u istoriji umetnosti. Na pitanje *šta je realizam*, moguće je odgovoriti ukazivanjem na vremenski najbliži izrazit primer, to jest na Kurbea, koji je svoju izložbu naslovio parolom *Izložba realizma*, ili na Purkinju, Lejbla, ili u većoj vremenskoj udaljenosti, na Šardena, holandane XVII veka, Vermera, Velaskeza ili Karavađa, ili na mnoga druga imena u još daljoj prošlosti. Ali nigde, ni kod Kurbea, nećemo dobiti školski jednostavnu, katehizisku definiciju realizma. U manifestu pomenute Kurbeove izložbe možete pročitati: »Naziv realizam bio mi je nametnut, kao što je ljudima iz 1830. godine bio nametnut naziv romantičara. Naslovi nikada ne izražavaju tačno prirodu stvari; kada bi to bilo moguće, dela bi bila suvišna.« Ako znamo, iz brojnih izjava, da je Kurbe smatrao nedopustivim prikazivanje nesavremenih i fiktivnih predmeta, istorija i stvari, koje slikar nije video vlastitim očima, i da se zato podsmevao slikarima biblijskih tema (»Vi, znači, poznajete anđele?«), kako da uporedimo, sa ovom fantastičnom ortodoksijom realizma, onaj akademski i gale-

rijski teret, pod kojim se ljulja ne jedno od Kurbeovih dela; ili, na primer, *Atelje* (1855), romantičarsku kompoziciju, koja okuplja čudnovate figure i koju je slikar, protivnik romantizma i neprijatelj alegorije, proglasio za »istinsku alegoriju mog života«; dešifrovati ovu sliku, bez ostatka, nije ništa lakše od dešifrovanja, na primer, Đordonovih hermetičkih slika ili Direrove *Melanholije*. Kako pomiriti sa realističkim kredom Kurbeov *San* (1846), »magičan prizor u kojem se realizam, iako unapred najviše smišljan, ostvaruje jedino u slikarskoj obradi, dok je sasvim odsutan u ukupnom shvatanju«.¹ Ako ova magična slika ista dokazuje o realizmu, onda je to činjenica da je realizam pesma, tamo gde prekoračuje i prevazilazi samoga sebe, gde prestaje da bude ono što jeste. Slično svedočanstvo o realizmu daje u svom delu i Balzak koji je, uostalom, realist još samo u književnoistorijskim priručnicima.

Uprkos tome, što odgovor — koji se na pitanje »šta je realizam«, može pročitati iz životnog dela Kurbea, jednog od najradikalnijih i vremenski najbližih predstavnika ove tendencije — nije garantovano nedvosmislen, možemo, izgleda, polazeći od pojava, ličnosti i škola koje u istoriji likovne umetnosti imaju relativno stabilizovanu oznaku realističke umetnosti, definisati realizam kao nastojanje da se u centralnoj projekciji i sa egzaktnim proporcijama re-

¹ A. Breton, »Position politique du surréalisme«, 1935.

ljefa prikažu predmeti u prostoru; kao nastojanje na verodostojnom podražavanju prirode, to jest prodražavanju onoga što pretpostavljamo da vidimo; zahvatanja vidljive stvarnosti u jedinstvenom pogledu, na imitativan način, tako da se ovakva reprodukcija predmeta što je moguće više poklapa sa onim kako ih vidi normalan i prosečan civilizovan čovek, naviknut da posmatra, oko sebe ili na slikama, stvari koje zna i koje utiču na njegov pogled na svet. Jer ovo realističko viđenje, kojem odgovara realističko slikanje, u znatnoj mjeri je posledica istorijske i kulturne konvencije; poznato je da pripadnici urođeničkih plemena ne raspoznaju stvari i osobe na fotografskom snimku, iako je, nasuprot ovome, bilo primećeno da čak i majmuni viših vrsta umeju da prepoznaju fotografisane predmete. U knjizi F. Olivijea *Pikaso i njegovi prijatelji* saznali smo o događaju u kojem Crnac nije prepoznao fotografski portret, a sam je nacrtao broskog oficira tako što je dugmad sa uniforme nacrtao oko čitave figure, a gajtane smestio pored ruku i iznad glave. D. Mijo pripoveda o čistačici iz Eksa koja na razglednici u koloru nije prepoznala glavni trg svog rodnog grada — jer ga nikada pre toga nije videla naslikanog.

Suštinska odlika realističkog slikarstva jeste tradicionalna perspektiva; to je prikazivački konvencionalizam, koji su gledaoci prihvatili kao način podražavanja prirode,

iako se ne poklapa sasvim sa empirijom i sa zakonima ljudskog vida. Slike, koje nemaju ovakvu perspektivu, ne mogu biti smatrane za realističke u pravom i strogoj smislu reči.

Ako za najočigledniji, najiskristalisaniji i vremenski najbliži primer realizma uzme-mo Kurbeovo delo, osećamo kao određenu devijaciju i netačnost, ako se o realizmu govori tamo gde je reč o realističkom, opisnom, imitativnom i iluzionističkom prikazivanju nečega što nije prisutno, savremeno ili čak i fiktivno i nestvarno — anđela, đavola, božanstva; a još više tamo gde slikar u svome delu, doduše, prikazuje objektivnu realnost, vidljive stvari, figure i radnje, ali na nerealistički način, tj. različit od onoga koji iz istorije umetnosti znamo kao realizam, na suštinski devijantan način.

Često može imati svrhu proširivanje relativno čvrsto određenog pojma realizma, kao verodostojnog perspektivnog prikazivanja prirode i savremene realnosti, jer u nekim razdobljima, koja u jezgru nisu realistička, moguće je ustanoviti više ili manje delatne realističke komponente i karakteristične crte. Govorimo, na primer, o gotskom ili baroknom realizmu ili naturalizmu, ali, precizirajući ovakav iskaz pridemo, koji naziv realizam istorijski situira — gotski, barokni, klasicistički — naznačavamo da tu nije reč o realizmu u pravom, izvornom i integralnom smislu, i da u ta-

kvim stilskim sklopovima deluju, makar i veoma snažno i izrazito, realističke komponente u nerealističkoj strukturi celine, iako nemaju dominantnu ulogu. Reči o gotskom realizmu izražavaju samo to da u suštinski nerealističkom srednjovekovnom svemiru, u spiritualnom horu gotike, odjekuju sve snažniji realistički glasovi kao vesnici velikog preporoda renesanse. U nazivu baroknog realizma ili naturalizma bilo bi uputno razdvojiti među sobom dve pojave: na jednoj strani, reč je o naturalističkom, za gledaoca i vernika što uverljivijem i rečitijem otelovljenju nadsvetskih i religioznih prizora, i to je autentičan barok; na drugoj strani, reč je o sasvim svetskom i zemaljskom realizmu holandskog XVII veka, koji predstavlja samosvojnu, novu enklavu u baroknom svetu. Kultura slikarskog jezika ovog realizma je barokna, ali to je već autentični realizam.

Upravo u trenutku u kojem dolazi, ili do prelaska od realizma ka irealistički usmerenom stvaralaštvu, ili ka promeni realističke konvencije, najviše je očigledna relativnost i nestabilnost pojma realizma. U XIX veku, prilikom nastupanja realizma, razne konzervativce, klasiciste ili romantičare, ili njihove degenerisane eklektične i akademске potomke, vredi nerealnost, neverodostojnost, neprirodnost i drastično preterivanje realističkih slika. Realisti su, iz mržnje prema zastarelim i sterilnim receptima oficijelne umetnosti, postali fanatici

prirode. Kasnije, kada je realizam već kanonizovan, pristalice tabora realizma osuđuju impresioniste, koji su zapravo hteli da se što bliže sažive sa prirodom, i prebacuju impresionistima da navodno ne priznaju istinu prirode, koja se u mešavini boja gubi do neraspoznavanja. Nasuprot tome, impresionisti prebacuju svojim prethodnicima da realističko slikarstvo ima neprirodan kolorit galerijskih sosa i mrtvu svetlost ateljea, tj. da nije dovoljno realističko. Prosečan gledalac (strašilo, koje bi trebalo izbaciti sa kapije umetnosti) posmatrao je realističke slike kroz klasicističko-romantičarske naočare, a zatim i impresionističke slike kroz realističko-akademske naočare, i uvek je bio razgnevljen zbog izdaje realnosti — dok su umetnici bili uvereni da se posle romantičarskih stazica barbizonskog pejisaža korak po korak približavaju živom zahvatanju prizora prirode u pleneru. Impresionističke slike, nekada smatrane za samovoljne, bile su optuživane, rečima postimpresionističkih slikara (koji su čeznuli za sintetičkom i samosvojom slikom), zbog preteranog naturalizma i preteranog vezivanja za prirodu. Impresionistički stav prema prirodi bio je striktno realistički, to je bio najdosledniji naturalizam; savremena publika bila je, međutim, gnevna zbog toga što impresionizam krši stariju, u međuvremenu prihvaćenu, akademsku i realističku konvenciju, i što se odvađa od školske obrade slike. Ali

impresionističke slike, uprkos realističkom stavu i naturalističkom shvatanju svojih autora, nisu bile sasvim realističke; danas u njima vidimo prve tragove i naznake irealističkog puta daljeg razvoja. Već sama reč, *L'Impression*, naziv jedne Moneo-ve slike, na prvoj izložbi impresionista kod Nadara, u Parizu 1874. godine, da bi otada postala nadimak, prihvaćena je za imenovanje pravca, a označava suprotstavljanje prirodi i naglašavanje subjektivnog doživljaja umetnika. Koloristički i svetlosni odnosi u slici važniji su od verodostojnog opisa teme, eterizovane tinte više ne stvaraju tela, već isparavaju u atmosferskim vibracijama; stvari bivaju utišane, da ne krše melodije boja. Dogmatičari realizma, danas kao i pre osamdeset godina, osuđuju impresionizam kao početak izopačenosti i trule dekadencije, jer je to začetak puta savremenog irealizma.

R. Jakobson je, u članku »O realizmu u umetnosti«² pokazao kako delo, koje je autor zamislio kao realističko, može biti, sa gledišta prethodnog ili sledećeg stadijuma razvitka, ocenjivano kao nerealno, neprirodno, neverovatno, i obrnuto, delo irealističkih intencija može se javljati kao relativno realističko, već prema tome da li je u tom razdoblju razvitka usmeren u pravcu realizma ili irealizma. Sa stanovišta akademizma, Kurbe je kriv za prljavu i drsku uvredu uzvišenosti prirode i istine. Sa gle-

² Červen, IV. 22, 1921.

dišta realizma, stvarnost izneveravaju ne samo akademski autori već, takođe, i pre svega, impresionisti. Za realistu su i klasicizam i romantizam pretvaranje, poza, surogat i laž.

Za impresioniste su realističke slike suvoparan dokaz nesposobnosti zahvatanja bila života, duha prirode, boje trenutka. I kada se, posle kulminacije impresionističkog sunca, tendencija prema naturalizmu preokretom menja u put ka irealizmu, Gogenovi prijatelji doživljavajuće impresionističke slike kao verodostojne, trenutne snimke prirode, a nikako kao dela koja spadaju u likovni niz: u simbolističkim krugovima, govoreno je, o impresionističkim pejzažima, da nije moguće odlučiti šta više liči na polje žita ustalasano vetrom: da li pravo polje žita, ili slika takvog polja. Uostalom, već je navodno Fisli, na Konstelovoj izložbi u Londonu, otvorio kišobran, zabrinut, jer je pomislio da će iz naslikanih oblaka početi da pada kiša. Fovistima će Gogenova egzotična platna izgledati još uvek previše vezana za prirodu, a branioci nefigurativnog slikarstva prebacivaće fovistima da su njihova dela još uvek opterećena referencama prema temi uzetoj iz stvarnog sveta. Kada irealistička struja stigne na nefigurativnu obalu, F. Kupka će konstatovati nemogućnost zahvatanja pravog izgleda stvarnosti, uz pomoć sredstava slikarstva, i proglasiti subjektivne deformacije i transformacije prirodnih oblika za

nepoštovanje organske povezanosti prirodnih aspekata: oblike prirode — objektivno? To nije stvar likovne umetnosti. Oblike prirode — subjektivno? To je dozvoljavalo samo nepoznavanje njihovih organskih uslova (1922).

Pojam realizma neodređen je u svojoj oblasti. U svom jezgru, međutim, znači jedino verodostojno podražavanje stvarnosti u slici. Loza programa podražavanja seže sve do Platona koji je, međutim, dokazivao kako mimeza i mimetičke umetnosti nikako ne mogu biti vredne. Kod Aristoteia, mimezis (podražavanje) je imperativ, ali nije reč o podražavanju prirode, već ideje, koja je osnova prirodnih pojava. Tamo gde je delo umetnika doslovna imitacija, snimak, odlivak, kopije stvarnosti izabrane za temu, nerazpoznatljivo varljiv dvojnik stvarnosti, reč je o krajnostima realizma, o izuzetnim slučajevima, za koje, po pravilu, upotrebljavamo posebne nazive: naturalizam, iluzionizam ili verizam. Ove krajnosti proslavljaju legende i anegdote o Mironovoj kravi, o Apelesovom konju, o Zeuksisovoj i Parhazijevoj opkladi; o mnogim starim majstorima priča se kako su u prozore postavljali portrete, za koje su prolaznici mislili da su žive osobe. Panoptički verizam, koji zamenjuje sliku koja podražava sa podražavanom stvarnošću, jeste krajnja posledica realizma; branioci realizma, međutim, odbacuju ove posledice kao apsurdne, kao apatičan, fotografski natu-

realizam, koji ne može biti shvaćen kao estetska činjenica, kao tvorevina umetnosti, jer podražavanje stvarnosti jeste i može biti umetnost jedino tamo gde umetnik doživi i oblikuje napetost koja traje između njegovog subjekta i prirodnog objekta, između duha i radnog materijala, tamo gde čovek i priroda stoje suprotstavljeni i gde ova napetost dijalektičke suprotnosti, između stvaralačkog duha umetnika i spoljašnje realnosti, živi i deluje u svesti stvaralačke individue; bez ove napetosti i svesti o suprotnosti, slika nije stvaralački čin. Vrednost dela kao manifestacije duha meri se upravo prema tome kako je i koliko objekt pretvoren, obogaćivan i dopunjavan u procesu stvaralaštva.

Ako su se realisti uplašili od posledica realizma — a iluzija predmeta, omađijanih na platnu, jeste logična posledica realizma; slika, koja je umanjeno ogledalo prirode, minijaturan duplikat stvarnosti, jeste dosledan realizam — ako su, znači, slikari hteli da izbegnu ove konzekvence, bilo je to uglavnom zbog toga što su naslutili kakva je opomena za njih fotoaparata. Lovci paleolita sigurno se ne bi bojali fotografskog naturalizma, jer bi maksimalna vernost imitativnog slikanja povećala magijsku moć pećinskog crteža; oni nisu bili svesni suprotstavljene napetosti između svoga ja i prirode, nisu pristupali prirodi spolja, već su sebe doživljavali kao deo prirode, kao tvorevine prirode. Slično tome, ni rezbari i vajari španskog baroka,

koji su oblikovali obojene kipove svetaca i mučenika, sa istinskim ruhom, istinskom kosom, kanapom i staklenim suzama, nisu gajili predrasude prema verizmu i hiperrealizmu, jer su svojim delom hteli da uvere mase vernika kako je ono što legenda kaže — opipljiva činjenica. Iz analognih razloga je S. Dali posezao za ilustrativno-kolorističkom, mesonijeovskom tehnikom, ne bi li pozajmio svojim slikama konkretne iracionalnosti i sveta imaginacije konkretnu verovatnost fenomenološke realnosti. Dela ove vrste, paleolitske pećinske crteže, obojene barokne kipove i nadrealističke slike S. Dalija, koja su svojom krajnjom verodostojnošću podražavanja htela da steknu magijsko dejstvo, ipak ne smatramo za kič.

Tek je fotografija prinudila realiste da se izričito odreknu kiselog grožđa podražavanja i prezru prizemni naturalizam. Fotografija, čiji se pronalazak i usavršavanje poklapa sa pojavom realizma u XIX veku, postala je odjednom opasan konkurent slikarima. Otuda manifestacije nastojanja da se povuče jasna demarkaciona linija između ručnog rada slikara i zahvata fotografskog aparata, nastojanje da se pošto poto razlikuje realizam kao stvaralačka umetnost, kao plod duhovne aktivnosti, kao sposobnost osobenog viđenja i tumačenja prirode, od naturalizma, koji je proglašavan za pasivnu i bezličnu imitaciju. Ali granica između slikanja koje predstavlja verodos-

tojno podražavanje prirode i verovatnog slikanja, jeste dinamična i fluidna, sa bezbroj prethodnih stanja, i ne može se strogo ocrtati. Ako je dogma, pročitana iz Aristotela, smernica od kasnog srednjeg veka, po kojoj je slikarstvo umetnost podražavanja (mimeza) i da slikar mora slediti diktat prirode, bila prihvatana u prošlosti bez oštrijih protesta, uprkos tome što je stvaralačka praksa veoma često teško grešila protiv nje, u XIX veku, realistička teorija prilično vratolomno nastoji da formuliše razliku između verodostojnosti i istine umetnosti, tako što realistička slika navodno daje istinu prirode, dok naturalistička slika samo verodostojno opisuje prirodu; to su duhoviti obrti koji, međutim, uzalud pokušavaju da izbegnu duboko filozofsko i realno pitanje, koje je T. Rusou u barbizonskoj šumi postavio jedan drvoseča: »Zbog čega slikate ovaj hrast, kad on već tu postoji?« Gete je to slično izrazio: »Ako naslikaš pudlicu, imaš dve pudlice.« U drugoj prilici, u očajničkoj deceniji državno dirigovane umetnosti, u kojoj je nacistička despotija dekretom uvela monopol realizma, nešto slobodoumniji teoretičari pokušavali su da, uz pomoć dvosmislenog razlikovanja istine od stvarnosti, opravdaju i one slike i kipove koji su se razlikovali od šablona naređenja koja je trebalo sprovesti; cilj umetnosti navodno nije podražavanje stvarnosti, već davanje i otkrivanje istine, tako da nije dovoljno verodostojno repro-

dukovati stvarnost da bi umetnost dospela do istine. Uz pomoć ovakvih argumenata, uglavnom uzaludno, pokušavao je Baldur fon Širah da odbrani, neke postimpresionističke slike, od cenzure koja se oslanjala na Hitlerove i Gebelsove teze o entartete Kunst.

Realistički slikar hoće da se razlikuje od fotografije, time što odlučuje da se ne ograniči na suv, faktografski opis modela, već hoće da dâ njegov slobodniji prevod u slikarstvo, hoće da osobeno pretumači prirodu, hoće da pokaže objekt u subjektivnom osvetljenju. Fiksir u kojem fotograf razvija svoje slike, poseduje određen hemijski sastav; fiksir slikara-realiste poseduje psihički sastav. (Fotografija je, međutim, iznenada uspela da stekne, uz pomoć hemikalija, uljane i gumo-štampe, ekvivalente efekta raspoloženja.) Isečak iz života, viđen kroz temperament, Zolina parola *une tranche de vie vue à travers un tempérament*, treba da obezbedi zanat realiste od konkurencije fotografije, koja ume da prikaže klaonicu života sa bezličnom, mašinskom egzaktnošću, tako reći bez ikakve intervencije autora. Teza, po kojoj tek lično i osobeno tumačenje motiva i individualan rukopis, koji opisuje viđenje, uzdižu prikazani deo prirode na nivo umetnosti, i da je vrednost slika data eksplozivnom snagom reakcije umetnikove subjektivnosti, suočene sa objektivnim svetom i dubinom umetnikovog uosećavanja, samo sve-

doći da su lepi dani realističkog poštovanja prirode kao takve prošli; čim se proglašava da umetničko delo nije reprodukcija prirodnih pojava, već reprodukcija umetnikovih utisaka, doživljaja i rezultata njegovog osećanja (iako je priroda priznata kao prva datost); čim je u odnosu objektivnog bića prema estetskom važenju i vrednosti, u odnosu predmetne stvarnosti i subjekta slikara naglašavan subjektivni činilac; čim je, najzad, upravo u trenutku u kojem naturalistička težnja dostiže vrhunac, u sezoni impresionizma, koji je hteo da bude momentalni snimak u prirodnim bojama (tehnička realizacija fotografskog momentalnog snimka bila je već samo pitanje vremena) — dolazi do preokreta, i težište postaje subjektivni element i njegova ispovest. Predstava o stvaralaštvu identifikuje se sa zahtevom za iskrenom ispovešću; težina i značaj spoljašnjeg sižea biće oslabljeni, motiv će biti samo povod subjektivne, osobene manifestacije, tako da je sasvim svedjedno da li će takav povod pružiti Madona ili cveće. Subjektivnost je identifikovana sa umetnošću, predstavlja građu umetnosti; oblikovanje je identifikovano sa formom. Sadržina slikarskog dela sada je više slikar nego njegov model, koji postaje nevažan, a priroda, realnost, postepeno biva uključena u formu; u trenutku kulminacije realističkih intencija, u naturalizmu, evropskim ateljeima kruži bauk — bauk formalizma.

To je trenutak impresionističke solsticije. Odnos modela i slike sada se kristališe tako da osnovu predstavlja stvaralačka volja umetnika, koja formuliše i apstrahuje, pretvara prirodu u sliku, u umetničko delo. Stvarnost, model, za umetnika je doživljaj, i umetnik u modelu konkretizuje svoje subjektivne utiske i osećanja. Prirodnom modelu pristupa se individualnom i izvornom, u isto vreme sadržinski i formalno određenom idejom, koju je u istoj meri crpeo iz prirode, kao što je u prirodu unosi i svrstava. Ova umetnička misao, predstava slike, u kojoj je koncentrisano životno iskustvo umetnika, u kojoj se odražava odnos umetnika prema svetu, postaće klica iz koje će se razviti organizacija umetničkog dela. U doživljaju umetnika nestaje radikalna razlika između spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta; umetnik doživljava spoljašnje predmete i zbivanja kao stanja svog duha, a svoja duševna stanja kao objektivne činjenice, prima spoljašnji svet, a unutrašnji svet čini spoljašnjim. Slika više nije pod diktatom prirode koja je sada, kako je pisao Delakroa, ponovo samo rečnik za umetnika, zaliha elemenata forme i boje, sirovine iz koje se autonomno stvara, ne opisno, već čisto likovno delo. Ovde smo već sasvim daleko od realizma.

Najživlja i nasuštinskija, bezbroj puta teorijski manifestovana želja realizma: dati verodostojnu sliku realnosti, nikada nije bila ispunjena u realističkom slikarstvu;

ovaj cilj bio je ostvaren van slikarstva, u fotografiji, koja je tako oduzela realističkom slikarstvu egzistencijalno opravdanje. Cilj realističke umetnosti, čim je ostvaren van umetnosti, bio je proglašen za vanumetnički, neumetnički, nespojiv sa umetnošću. Ako je davanje verodostojnog snimka prirode, što je bio prvobitan deklarirani cilj realizma, sada osuđeno od samih realističkih slikara i ideologa, kao neumetnički i protivestetički, moguće je reći da je samo nemogućnost da postigne svoj cilj očuvala realizmu mogućnost da postoji kao umetnost.

Od trenutka u kojem se realizam odrekao svog suštinskog cilja, davanja verodostojnog i istinitog opisa realnosti, kada je ovaj cilj proglašen za neumetnički i neostvariv, i kada je upravo zbog toga počela da raste važnost subjektivnog koeficijenta slike, pojam realizma postaje neodređen i višeznačan, jer dopušta sve veće (subjektivnim raspoloženjem i formativnom voljom umetnika determinisane) devijacije slike od prirodnog, fotografskog izgleda modela. Kvantitativan porast ovih devijacija menja se, u određenoj tački, u kubizmu, u nov kvalitet, u samosvojnu sliku, neposredno nezavisnu od spoljašnje stvarnosti; odvajanje od prirode postaje napuštanje prirode, i od tog trenutka put realističkog razvoja, dug četiri veka, okreće se, verovatno za vreme kojem kraj nije moguće sagledati, u pravcu irealizma.

Ako naziv realizam hoćemo da oslobodimo neodređenosti i višeznačnosti — koje je stekao zapravo od vremena u kojem umetnički razvitak kreće u pravcu irealizma, i koje izazivaju sramnu pometnju u aktuelnim diskusijama o novorealizmu i o realističkom ili nerealističkom duhu pojedinih pojava i tokova moderne umetnosti — uzimamo, pozivajući se na Kurbea, za normu realizma njegovu poslednju istorijsku konkretizaciju, naime likovni realizam polovine XIX veka, čije je uverenje bilo istinsko prikazivanje života i koji je nastojao na maksimalnoj verovatnosti u prikazivanju realnosti. Realizam u tamnosvetloj kurbeovskoj verziji imaju na umu i današnji propagatori novorealizma i socrealizma. Ovaj realizam može biti merilo ustanovljivanja stepena realističnosti ili irealističnosti prethodnih i još više kasnijih umetničkih pravaca. Realizam je intencionalno prikazivanje prirode, koje se asimptotski približava stvarnosnom pretekstu; to je umetnost koja živi u neposrednom kontaktu sa površinom realnosti, koju zahvata shodno načelu što je moguće veće relativne sličnosti. Realizam hoće da opisuje stvari, koje jesu i kakve jesu, bez svesnih idealizacija i stilizacija, i to po pravilu činjenice svakidašnjice i običnog sveta, u verziji koja se, doduše, vatreno pridržava svog modela, ali koja ipak ne želi da ga doslovno fotografski kopira.

Stvarnost koju ovakav realizam odražava, po pravilu je uškopljena ili zaslađena

na ovaj ili onaj način; to je konvencionalna realnost, vremenski i socijalno uslovljena i cenzurisana. Na sudu nadrealizma, kapitalna krivica realizma nikako nije nastojanje na istinskoj slici realnosti, već činjenica da realizam nije bio sposoban da vidi svu dubinu, svu tragiku i komiku, svu poeziju realnosti; naime, da nije umeo da vidi, a verovatno se i bojao da vidi, celu realnost, da je bio notorno ograničen na reportažu iz dnevne novinske hronike. Samo ono što se ne suprotstavlja estetičkim i etičkim navikama i naredbama vladajuće ideologije, a pre svega ono što je veoma čedno, priznavano je u umetnosti za realnost i realizam, za verodostojno izražavanje života. Vredi zapaziti kako se ona razdoblja i socijalne sredine koje ispovedaju realizam, uvek groze fizičkog prisustva, grube neumoljivosti i surove istine realnosti, opojnih sokova i lučenja čulne prirode, mlade banje nagona, isto kao i vrtoglavice fantazije, i uvek pronalaze nekakvu svetu vodicu kojom će poškopiti ovakve đavolske stvari. Fantastiku okrivljuju da navodno predstavlja povlačenje i bekstvo iz stvarnog sveta, ali ne podnose autentičnu punoću i dubinu realnosti, jer je mračna, naga i nemilosrdna, upoređena sa jalovim optimizmom, koji penuša u novinama. Živa fantazija i živa istina realnosti ne isključuju se uzajamno, već žive zajedno: »U fantastičnom je čudesno to da u njemu nema ničeg fantastičnog, da je u njemu sve

stvarno.«³ Analogno ovome, moguće je kazati da je kod realizma ubogo zapravo odsustvo realnosti, preovlađivanje konvencionalne fikcije o realnosti. Smrtni greh realizma nije ono što su mu prebacivali, sa kasnijih stepena umetničkog razvoja, što je odbacivano kao akademizam i kič i ono što su mnogi realisti osećali kao bedan brodolom — naime, činjenica da je realizam hteo da dâ maksimalno objektivnu, istinitu sliku stvarnosti, uz minimalnu intervenciju umetničkog subjekta koji takvu sliku deformiše. Ne može se, naime realizmu prebacivati što je realistički. Krivica realista pre se sastoji u tome, što su se odrekli svog cilja u onom trenutku kada mu se približila fotografija, samo da bi očuvali svoju egzistenciju, kvalifikaciju i reputaciju umetnika. Krivica realista je što su gotovo neprestano umeli da vide samo najpovršniju stvarnost, procedenu kroz mreže socijalne i ideološke cenzure, i što su tamo, gde su ipak videli nešto što prevazilazi konvencionalno ograničenu i dozvoljenu realnost, tj. autentične i potresne ljudske dokumente, krvavu dramu suštinskih snaga čoveka, referisali o tome na ravnodušan ili, u još gore slučaju, moralizatorski način. U književnosti, tzv. kritički realizam hteo je da dospe ispod površine svakodnevnog života stvarnosti — da skine masku i izvrne svojim plugom, nekad duboko a nekad manje duboko, naličje konvencionalne površ-

³ A. Breton, *Prvi manifest nadrealizma*, 1924.

nosti — ali, do usijanog jezgra ljudske stvarnosti nije bio sposoban da proдре.

Dela, sporadično razbacana na različitim realističkim, a još češće nerealističkim etapama istorije umetnosti, dela koja su umela da otkinu komade istinske i čiste, ljudske i materijalne realnosti, dela u kojima materija i čovek žive tajanstvenim, intenzivnim i istinitim životom, nadahnuta osvajačkom, privlačnom snagom: to je magijska snaga realnosti, koja osvaja čoveka i deluje u ostvarenjima koja otkrivaju stvarnost sa krajnoj objektivnošću i očiglednošću, bez deformativnog uticaja umetničke subjektivnosti.

Realizam nije kriv zbog toga što je bio realizam. Njegova je krivica u tome što je njegovo shvatanje stvarnog tako strašno oskudno, nesvarljivo, mlitavo. Vrelo pulsiranje žive krvi osećamo snažnije u delima koja su daleko od manastira realizma. Realizam je bio nesposoban da zahvati uzavreću lavu života, samu stvarnost u njenom totalitetu, bez bilo kakvih apstrakcija i restrikcija; najdublji slojevi stvarnosti izmicali su pozitivistički kratkovidom pogledu realizma, koji je živu, protočnu, snažnu stvarnost, drobio u svoje *tranches de vie*, u nevine detalje i žanrove i tako je umrtvljavao.

Pojam stvarnost nema isto značenje u različitim istorijskim razdobljima. Srednjovekovni čovek je video, slušao, opipavao i osećao materijalan svet, ali je svoje sli-

ke i kipove usmerio prema spiritualnoj, religijom otkrivenoj i u mističnom uzbuđenju viđenoj stvarnosti; stvarao je formule i simbole onoga što je sagledao unutrašnjim okom; za manifestacije života, u početku, nije gajio naročito interesovanje.

Materijalistička gnoseologija, koja priznaje prvenstvo materijalne stvarnosti i uzima kao stvarnost ono što postoji van nas, ne poriče da je odraz ove stvarnosti u glavi čoveka, njeno ogledanje na površini svesti i njeni tajanstveni i haotični odjeci u dubinama nesvesnog, takođe deo stvarnosti, jednako realan, iako se njegova realnost ne može poistovetiti sa materijalnom stvarnošću; nije znači istorodno realan, već je realan kao odraz sveta koji traje van nas u svetu, ali koji živi u nama. Za realistu, stvarnost je ono što vidi, ili ono što pretpostavlja da vidi sa racionalističkim naočnjacima i pozitivističkim naočarama: banalni, prozaični, trivijalni prizori obične svakidašnjice.

»Ako slikar ne ume ili, tačnije rečeno, ne može da radi ništa drugo nego da podražava mrtvu prirodu, onda nije ništa drugo nego dresirani majmun ili modistkinja... Slikar ne treba da slika samo ono što vidi pred sobom, već i ono što vidi u sebi. Ali ako ništa ne vidi u sebi, neka prestane da slika i ono što vidi pred sobom.«

Ovim rečima D. K. Fridriha dokazana je krivica ortodoksnog realizma. Jer u sferi pesničke misli, gde je u delu srušena raz-

lika i suprotnost između spoljašnjeg i unutrašnjeg svemira, gde su stvari u prostoru proživljene kao stanja i zbivanja u duhu, i gde su duševna stanja i neregulirani procesi misli doživljavani kao stvarnost, iz koje se kristalizuje unutrašnji model, koji u sebi kondenzuje odraze spoljašnjeg sveta, pretopljene u vatri nesvesnog psihizma i oblikovane oštrim snagama čežnje, i koji je pesmom i slikom ponovo slat na svetlost dana — u toj sferi, u kojoj spoljašnja stvarnost, promenjena u stvarnost naše unutrašnjosti, dobija iracionalan sjaj, realizam je sasvim nekompetentan.

Realistički slikar poznavao je samo empirijsku, viđenu realnost. Forma realističke slike bila je preuzeta i razvijena iz predmeta, lica, nagog tela, životinje, drveća, stene, voća, cveća, neba, ili ovog ili onog istorijskog ili aktuelnog događaja. Oblici stvari i bića prenošeni su, uz pomoć sredstava slikarstva, u sliku, tako da gledalac može iz njih pročitati istinitu vest, a upoređivanjem naslikanih sa viđenim stvarima, vraćao bi se u mislima od slike ka uspomeni na poznate objekte, i bio pre očaran lepotom zalaska sunca ili nage žene, nego lepotom slike, u kojoj je ocenjivao jedino majstorstvo sa kojim je slikar umeo da reprodukuje egzistencijalne forme prirode.

Glavni nedostatak realizma, pre svega realizma XIX veka, možemo izgleda videti (dajući ovakvoj oceni formulaciju koja se

oslanja o Marksovu 1. tezu o Fojerbahu) u tome, da je realizam shvatao stvarnost jedino u formi posmatranih objekata, a nikako kao stvaralačku aktivnost ljudi, ne subjektivno, ignorišući psihički život kao realnost. Subjektivni, aktivni, stvaralački faktor bio je razvijan, nasuprot realizmu, u umetnosti romantičarskog i irealističkog karaktera. Dualizam sveta i umetnika, modela koji predstavlja osnovu i slikara koji na njoj gradi sliku, dualizam u kojem umetnik pristupa prirodi spolja, sa vlastitim planom, vlastitom, makar izvorno iz posmatranja prirode izraslom predstavom, o konstrukciji svoje slike, savladan je u nadrealizmu koji bismo, u ovom pasusu, rado okarakterisali kao dijalektički realizam: odrazi objektivne stvarnosti u nadrealističkom podneblju bivaju transfigurisani svesnim i utoliko fantastičnije — nesvesnim željama, koje od njih modeluju unutrašnji, iracionalan, ali konkretan model; znači nikako slika, već sam model postaje plod imaginacije. Proces stvaralaštva je proces psihoautomatizma, u kojem se kristališe unutrašnji model. Stvaranje modela i stvaranje slike, prikazivanje ovog modela, iako se ne odvija istovremeno, ipak je jedinstveno i identično. Veristička slika bila je identična sa svojim modelom, njegov neposredan produkt i odraz u ogledalu, a ne toliko proizvod slikara, koji je ovde ručnim radom supstituisao fotografski aparat. Nadrealističko delo je u celini tvore-

vina svog autora, izraz spontanog pokreta njegove fantazije. Bilo da je slika produkt »automatizma vizije«, naime verodostojna slika ili slobodniji prevod unutrašnjeg modela, podvrgnut drugorazrednoj estetičkoj obradi (kao što je očigledno zbivanje sna posledica drugostepene obrade) — bilo da je delo produkt »automatizma oblikovanja«, gde je ova vizija eruptivan, automatski grafikon, koji prati dinamiku afektivnih podrhtavanja, oblikovan u svojoj grčevitoj lepoti — njegov model, i u prvom i u drugom slučaju, nije bio viđen u okolnom svetu, već ispevan u duhu umetnika, u dubinama bića, u kojima je subjektivan, iibidinozan žar žudnje pretapao — i ispunjavao latentnim smislom — odraze stvarnog svemira u nadstvarni san. Ova ljudska psihička aktivnost manifestuje se i opredmećuje pesmom, i slikom koja je pešma.

Ako je potrebno da, makar i u grubim crtama, razlikujemo pojmove realizam, naturalizam, verizam, plenerizam, iluzionizam, i tako dalje, naglašavamo da se oni u ovom tekstu shvataju kao nijanse ili stepeni iste pojave i istog nastojanja, za verodostojnim prikazivanjem objektivne stvarnosti telle qu' elle est. Realizam i naturalizam, čije je razlikovanje, po svemu sudeći, moguće tačnije sprovesti u beletristici nego u slikarstvu, ovde ne shvatamo kao dijametralno suprotne pojave; naturalizam je ovde shvaćen kao dovršenje realizma, kao realizam koji se još bliže primiće spo-

ljašnjim činjenicama, ljudskim dokumentima, prijavštini i zadahu spoljašnjeg modela. Krajnost naturalizma je verizam, koji sa neposrednom sirovošću daje faksimile stvari. Oni koji nisu oklevali da označe kubizam kao realistički, imaju mnogo razloga da tvrde kako između realizma i naturalizma postoji, ne razlika u stepenu, već načelna antinomija. Ako nalaze da kubističke slike, po svome izgledu kao i načinu prikazivanja skroz nerealističke, ipak svedoče o realističkom duhu umetnika, kroz strasnu pažnju prema svakodnevnim stvarima, kao i elementima, dobijenim analizom objekta (a tako nastaje razvijen oblik koji, u isto vreme, formira stvari i prostor), prinuđeni su da ovakav realizam postave u najoštriju opoziciju prema naturalizmu, čiji je vrhunac predstavljalo impresionističko slikarstvo. Suprotstavljenost kubizma i impresionizma, njihov različit odnos prema stvarnosti i stvarima, ne može se poricati. Ko u strogoj predmetnosti kubističkih mrtvih priroda vidi realizam, makar i nov, mora sa najvećom snagom prihvatiti provaliju između realizma i plenerskog naturalizma, konvergentnog impresionizmu.

Ali, istorijsko obeležje realizma, nije samo zanimanje za objekt, predmetnost, kao i za to da slika, na ovaj ili onaj način, polazi od objektivne realnosti, već pre svega činjenica da je spoljašnja realnost prikazana realistički, tj. u načelu na imitativan, makar i subjektivno obojen način, u

optički jedinstvenoj slici. Tumačenje realizma, koje pokušavamo u ovom tekstu, ne dozvoljava nam da govorimo o realističkoj prirodi kubističkog stvaralaštva. Ako kažemo da realizam hoće da osvoji stvarnost, onakvu kakva jeste, ili njen konvencionalni vid, na način koji je u najmanjoj mogućoj meri zavisen od subjekta umetnika, dok je impresionizam prikazivanje prirode »kako je ja vidim« (sa naglaskom na »ja«, a nikako ne na »je«), to jest prirode kako se čini i pričinjava, time već ocrtavamo razliku između predmetnosti kurbeovskog realizma i relativnog jačanja subjektivnog elementa u sledećem poglavlju evolucije umetnosti, u kojem se manifestuju prvi simptomi krize realističkih normi i konsolidovanih konvencija. Već tu ustanovljujemo embriogenezu evolutivnog konflikta i prevrata: plenersko slikarstvo se očigledno nije odvojilo od realističkih načela, ali u impresionizmu dospeva, do svog vrhunca i dovršenja, kako naturalistički princip, kojim se okončava istorijsko dejstvo renesansno-realističke koncepcije slike, tako se (upravo u ovoj kulminaciji) uvode u pokret nove, antinaturalističke i idealističke likovne snage. U impresionizmu je nastojanje na naučnom, objektivnom, realističkom i pozitivističkom pogledu na prirodu u vibracijama kolorističkog, prirodnog i veštačkog osvetljenja, prekršteno lirskim talasom subjektivnih raspoloženja.

U umetnosti, podređenoj državnom razlogu i naredbama političke propagande,

razlikovanje realizma od naturalizma ima sledeći smisao: kao naturalističko odbacuje se takvo prikazivanje života koje je, do-
duše, istinito u svom fakticitetu, ali koje bi moglo, prema shvatanju kontrolnih orga-
na, da podriva oficijelni *keep smiling* opti-
mizam, dok kao realistički biva sa pohva-
lom priznavan takav pogled na stvarnost i
društvo, koji sa najvećom bojazni vodi bri-
gu o tome da se, što doslednije, slaže sa
tezama one propagande koju treba da ilu-
struje, da bi što pouzdanije opisao vladaju-
ću konvenciju o realnosti, koja se ne po-
klapa uvek sa istinskom stvarnošću, već
je najčešće stidljivo prikriva; tamo gde je,
najzad, ova konvencija o stvarnosti u kraj-
noj liniji sakrila i deformisala pravu istinu
i zamenila je sistemom ideoloških fikcija,
ovakav slavljenički i apologetski realizam
može da bude samo verno prikazivanje fik-
tivnih realnosti; pitanje egzistencijalnih
vrednosti i istorijske istine povlači se tu
pred zahtevima patriotske krasnorečivosti
i propagandne svrhovitosti.

One koji dovode realizam — kao anti-
pod formalizma — u krvno srodstvo sa tzv.
Inhaltsästhetik, treba podsetiti da su reali-
stičkoj umetnosti njeni protivnici prebaci-
vali ljubav prema svakodnevnom i vulgar-
nom, za ljude malo važne sadržaje i teme;
branioci realizma odgovarali su da na os-
novu najbeznačajnijeg motiva i najglupljeg
sižea — na primer, *Bonjour, Monsieur*

Courbet! može nastati visoko vredno likovno delo. Aforizmom o loše naslikanoj Madoni i dobro naslikanoj repi, realistički cinik Liberman izražava ravnodušnost prema temi. Realisti nisu sumnjali u to da je moguće slikati bilo šta, sasvim običan pejzaž, zakutak zabačene periferije, visaž bez duha, činiju krompira, nanule, banalne scene i spontane trenutke, u kojima deca ili odrasli olakšavaju svoje potrebe izlučivanjem materija, ili teme kojima javni moral sasvim nerado dozvoljava pristupa u galerije i na izložbe.

Sve, najružnije i najtrivijalnije realnosti, mogu postati siže realističkog prikazivanja. U praksi je sistematski isključivana upravo patetična, teatralna, alegorijska, uzvišena, herojska, pompezna, fantastična i poetska tema koja je spadala u repertoar akademika; realisti su s razlogom podozrevali da je ovakva tematika neistinita i naduvena, te su, nasuprot tome, veoma uporno istraživali svakodnevne žanrovske kadrove, prizemne i ovozemaljske teme. Realistička volja za verovatnim prikazivanjem stvarnog, realističko interesovanje za bilo kakav dokument iz života, moglo je biti, u krajnjoj liniji, sa stanovišta sadržinski usmerene estetike i kritike, optuženo zbog flagrantnog formalizma. Glavni kriterijum realističke doktrine je realističnost, slaganje slike sa stvarnošću, sličnost prirodi: stepen podražavanja, samerljivost poređenja slike sa objektom. Slikarsko majstor-

stvo ocenjuje se prema tome koliko je stvar slično prikazana, a nikako prema tome *koja* je stvar bila podražavana, šta je bilo naslikano. Beznačajnost teme prinudila je slikara i gledaoca da poklone najveću pažnju načinu slikanja; slika budi divljenje zbog toga *kako* je naslikana. Bilo da je gledalac privučen, na najnižem stupnju, samo virtuožnošću podražavanja, svakakvim iluzionističkim opsenarstvom ili, na nešto višoj ravni, izrazitim rukopisom i lepotom *la matière* ili, u najboljem slučaju, kulturom likovnih sredstava, formalnim poretkom — njegov stav prema delu, koje ništavnim ili neutralnim sižeo ne može da dodirne njegove vitalne interese, teoretičari socrealizma ne mogu a da ne proglaše formalističkim.

Ako je u naše doba, uz kasno priznanje, Purkinjevo delo stavljeno u određenom smislu čak iznad Kurbeovog — iako je Neruda, pola romantičar i pola realista, pun konzervativnih predrasuda, osuđivao i Kurbeove slike, govoreći o Purkinjevom sramotnom maniru, a herbartovski formalista Durdik nije ništa bolje razumeo stvaralaštvo Purkinje — novo vrednovanje jedva da je moguće obrazložiti višim ideološkim bogatstvom Purkinjeve tematike i značajem sadržine njegovih dela. Jedan potret J. O. Jeha, kojem političku boju priznaje natpis Havličekovih *Slovenskih novina*, koje ovaj politizovani kovač čita, i jedan dečiji žanr, to je ipak suviše malo,

pored toliko portreta iz praškog, uglavnom patricijskog i intelektualnog društva, pored toliko mrtvih priroda, pored nekoliko kostimiranih i pozorišnih slika, i čak pored nekoliko crkvenih tema. U životnom delu komunara Kurbea, strasnog i rečitog apostola realizma, takođe očiglednu prevlast imaju pejzaži, marine, mrtve prirode, portreti, životinje, aktovi, od kojih su neki tako reći mitološkog karaktera, i cveće — drugim rečima, slike bez direktne ideološke zaoštrenosti; ipak, u Kurbeovom delu postoji nekoliko slika koje mogu biti smatrane za socijalno-kritičke manifestacije: *Tucači kamena*, *Rešetanje pšenice*, *Povratak kneževa*, a verovatno i *Sahrana u Ornanu*, koja predstavlja manifest realizma, a takođe i nekoliko sasvim neliterarnih slika, na koje je naknadno i prilično konfuzno nastavio svoje socijalne i moralističke propovedi P. Prudon, kao i nekoliko tematski bogatih, ali sa realističkim programom teško spojivih alegorija, i ne na kraju — *San*, slika koja pripada galeriji nadrealističkih predaka. Više aktuelno vrednovanje Purkinjovih slika, ukoliko nije motivisano vanumetničkim, patriotskim pretenzijama na pravo prvenstva, ne bi se moglo zasnivati na sadržinskim, tematskim činjenicama i kriterijumima; ovde odlučuje isključivo slikarsko *kako*, zrelost slikarske kulture, jedrina predmetne, jasne, čisto likovne forme.

Realizam je autentičan tamo gde ostaje veran samom sebi, u jednostavnim moti-

vima. I Kurbeovi *Tucači kamena* su ipak samo obična tema iz života. Ali Rembrantova *Betsabe*, vulgarno telo nage služavke, sa spljoštenim stomakom i kratkim nogama, akt bez čulne privlačnosti, figura čije sve nedostatke autor savesno priznaje — čime bi ona mogla da probudi kod gledaoca, koji ne zna mnogo o legendi, užas — ako ne svojim slikarstvom? Realizam dobija pesnički oreol u onim, uostalom veoma dragocnim, slučajevima u kojima pozajmljuje, svojim ubogim i siromašnim motivima, neizreciv sjaj i tajanstvenu opsenu čarolije, tamo gde ume da čini čuda Rembrantovim svetlosnim kličicama i paletom. Da li je to, međutim, još uvek realizam?

U opusu nekoliko najznačajnijih realističkih umetnika prošlog veka moguće je ukazati na niz socijalno značajnih tema. Mile, slikar jevanđelja rada ratara, koji u znoju lica svog zarađuje hleb svakidašnji, slikao je svoje siromašne ratare kao apostole, a scene iz seoskog života kao biblijske prizore; mnoge od ovih slika postale su opsesija malograđanskih masa, *Pabirčenje klasja* bilo je išivano na jastuke i pokrivače i reprodukovano na mastionicama ili stonim časovnicima i porculanskim lutama; popularnost, koja se izgleda jedino može objasniti sasvim nesvesnom privlačnošću hipokritski sakrivene a ipak snažne seksualne čulnosti, koju je u ovim slikama otkrio Salvador Dali. Nasuprot tome, drugi

slikar sela, Lejbl, nikada nije išao za anegdotskom poentom, nikada mu nije bilo stalo do Rührstück: slika seoskih političara tako je krštena kasnije, to nije učinio autor. Tema je za Lejbla bila izgovor i prilika za slikanje, tačnije rečeno: **prava tema slike** bilo je za njega stvaranje kolorističkih i prostornih motiva na površini platna, a književna tema je ovde za slikara i gledaoca pre prepreka nego podsticaj za razumevanje likovne suštine ovih slika. Liberman koji kasnije, u evolutivnoj ravni impresionizma, nastavlja dosledno ovu tendenciju ka čistom slikarstvu, pozajmio je slikama pienerskog realizma svoje mladosti, u tom razdoblju svog stvaralaštva, čiji je doprinos istorijski najznačajniji i najtrajniji, izrazit socijalni patos i etos, time što je produbio, pojačao i aktivizovao ono što je kod Izraela bila socijalna sentimentalnost. Uprkos tome, i kao realist, a utoliko više kao impresionist, Liberman je hladnokrvan, gotovo neljudski ravnodušan posmatrač prizora svakodnevnog života, sravnjuje se sa realnošću jezivo osetljivim i bistrim aparatom oka, koje je selenska ćelija ukupne umetnikove individualnosti, kao i nervno reagujućim aparatom ruke. Libermanova estetika, sakupljena u knjizi o *Slikarskoj fantaziji*, priznaje primat individualnosti i zanata, i odbacuje sadržinske i ideološke slike.

S. Munije je heroizovao radnikov napor, isto kao što je Mile blagosiljao jednota-

van poredak seoskog mira i vekovnog zemijoradničkog rada, Kurbeovi *Tucači kame-
na* su koncipovani kao socijalistička mani-
festacija, koja u delu ovog autora predsta-
vlja gotovo izuzetak; kada, međutim, Menci
uostalom po porudžbini nekog fabrikanta,
slika *Valjaonicu železa*, nenadmašenu pred-
sliku današnjeg socijalističkog slikarstva,
bio je privučen ovoj temi, pored toga što
je bila reč o direktnoj porudžbini, novom
prilikom za bravurozan podvig; die kleine
Exellenz, militaristički pruski, dvorski sli-
kar, jedva da može biti osumnjičen zbog
nekakvog bližeg ili čak i socijalističkog
odnosa prema radničkoj i radnoj tematici.

Teorije koje tumače realizam, postav-
ljen u oštru suprotnost prema formalizmu,
kao umetnost koja podređuje likovnu for-
mu determinanti idejne sadržine, i zato
traži socijalno tipične i misaono bogate te-
me, ne nalaze u delima istorijski najznačaj-
nijih, autentično realističkih slikara, nedo-
voljno nedvosmislenu, čvrstu, ubeđljivu i
neporecivu dokumentaciju. Zahtevima do-
minante sadržaja, anegdotske zanimljivosti
i poučnosti, daleko više odgovaraju slike
žanrovskog i figurinskog realizma i natu-
ralizma, razne vesele ili tužne scene, tzv.
Arme — Leute — Malerei, ili patriotske,
ratničke, vojničke i slavljeničke istorije
akademika. Govornici socijalističkog reali-
zma dokazuju zato svoju nauku pre svega
na osnovu produkcije ruskog realizma,

uglavnom delima tzv. peredvižnika, njihovih prethodnika i srodnih ispisnika. Imamo ovde na umu, kako članove peredvižničkog tovariščestva: Kramskog, Mjasojedova, Kasatkina, Jaroščenka, Maksimova, Konstantina Makovskog, Prjanišnikova i druge, tako i njihove prethodnike: Brjulova, čiji su *Poslednji dani Pompeje* otelovljenje akademizma, akademskog mistika Ivanova, realističkog slikara N. N. Gea, autora prvih seoskih žanrova Venecijanova, i Fedotova, čije slike iz sredine srednjeg staleža (*Majorovi nagovori*, *Prvo odlikovanje*, *Jutro veleposednice*, *Doručak aristokrate*, itd.) predstavljaju moralističke propovedi, ili Perova, koji je usredsredio svoju pažnju na bolna pitanja građanskog života, korupciju birokratije, raskalašnost klera i žalosnu bedu narodnih slojeva. Od slikara bliskih peredvižnicima navodimo Vereščagina, militaristu, čija su velika platna, koja proslavljaju kako patriotski rat protiv Napoleona tako i carske kolonijalne poduhvate, bila iskorišćena i za pacifističku agitaciju. Tu je i Polenov, koji obožava biblijske, istorijske, žanrovske teme i pejsaže, zatim Surikov, autor velikih istorijskih i ratnih slika, Vasnjecov, koji slika religijske legende i ruske bajke, Njesterov, slikar tišine manastira, marinista Ajvazovski, pejisažist Šiškin; na granici realizma i impresionizma stoji najpoznatiji, Rjepin, čija se obimna produkcija patetičnih istorijskih scena svrstava među peredvižnike,

sa kojima se kasnije razilazi upravo zbog njihovog tvrdoglavog, konzervativnog otpora prema impresionističkoj tehnici i slikaru koji svoje slikarske sižee posmatra impresionistički kultivisanim očima, V. Sjerovu. Današnja ruska kritika svrstava Sjerova među realiste, i tumači kao uvredljivo snižavanje neizmernog, svetskog značaja Rjepina i kao »čankolizačko klanjanje tužnoj slavi pariske škole« ako se govori o nekakvom, makar i samo tehničkom uticaju impresionizma na ovog vodećeg predstavnika realizma, koji ni u čemu nije mogao podleći zarazi dekadentne i izopačene impresionističke metode i estetike; »klevetnička legenda o uticaju impresionizma na najslavnije ličnosti i pojave ruskog realizma« mora navodno biti demaskirana kao nastojanje da se »pomoću autoriteta velikih ruskih majstora opravda ovaj produkt truleži i propadanja buržoaske umetnosti«.

Sjerov zaista predstavlja pojavu vrednu pažnje, kao jedan od najznačajnijih i najranijih impresionista izvan kruga francuskog slikarstva. U njegovom delu, impresionizam je mladalačko uverenje; posle moneovskih slika iz osamdesetih i devedesetih godina, stvaralaštvo Sjerova upravljeno je ka monumentalnom slikarstvu romantičarskog karaktera, sa istorijskim i mitološkim temama, koje doživljava brodom. Sjerov je takođe naslikao nekoliko slika sa temom revolucionarnih borbi iz

1905. godine. Rjepin je jedan od onih slikara koji su umeli da preuzmu iz impresionizma spoljašnje oznake i efekte, i koji su postizali senzacionalne uspehe na oficijelnim izložbama, u vreme kada je čist impresionizam još uvek bio odbacivan.

Ovo rusko slikarstvo na koje se, kao na najviši uzor, poziva socijalistički realizam, obuhvata raspon od akademskog klasicizma i romantizma istorije i legendi, sve do žanra ilustrovanog realizma često kolorističko-štamarske fakture, i dotiče se u svojoj kasnijoj etapi plenerizma; smatralo je za svoj glavni zadatak davanje tačnog opisa, verne reprodukcije stvarnosti, ocenjivanje dobra i zla u životu, kritiku morala i poučavanje, sjajnim primerima, i uzbuđivanje gledalaca. To je bila umetnost direktno ili indirektno podređena tezi, moralistička i didaktička, razumljivo realistička, koja je naglašavala sadržinski, tematski, dokumentarni aspekt, propagandno i pragmatično delovanje slike, uverena, kako je u svojim razmišljanjima o umetnosti izjavio Lav Tolstoj, da samo tendenciozan (za njega, svakako, religiozan) sadržaj daje stvaralaštvu umetnika egzistencijalno i društveno opravdanje. Peredvižnici su od otprilike šezdesetih do devedesetih godina, tako reći u potpunosti vladali ruskim umetničkim životom, štedro nagrađivani mecenatom obogaćenih industrijalaca, dovoljno liberalnih da ne budu skandalizovani narodnjačkom ideologijom ovih

slikara, koji su u isto vreme bili efikasno potpomagani i kritikom, a najviše uticajnim glasom vesnika vere u nacionalni ruski stil V. Stasova. Visoko uzdignuti talas rusko-slovenskog nacionalnog osećanja, koji je peredvižnike doveo u prvi plan interesovanja široke publike, počeo je, međutim, postepeno da napušta realizam, kojem je prebacivana vulgarnost, i počeo da idealizuje rusku prošlost, nasuprot zapadnjačkim petrovskim reformama, pozivajući na povratak ka staroruskoj i vizantijskoj crkvenoj umetnosti i folkloru; ipak, dela ovakvog duha, na primer, braće Vasnjecov i Njesterova ne odvajaju se znatno od osveđćenog koloseka realizma.

Akademsko slikarstvo prethodnog veka, koje je gotovo bez traga iščezio u gotovo čitavoj Evropi, čije su nekada slavljene slike danas smeštene u skladištima provincijskih muzeja, jeste pojava analogna ruskom akademizovanom realizmu. Trebalo bi prelistati letopise nekadašnje minhenške slave, kataloge pariskih oficijelnih salona i sličnih godišnjih izložbi ostalih evropskih i američkih velegradova, pročitati obrazloženja rimskih nagrada, pregledati prva godišta *Zlatnog Praga*, da bismo se ponovo mogli setiti danas već upola ili sasvim zaboravljenih imena slikara, nekad ovenčanih najvećim nagradama, titulama i medaljama. Ovo eklektičko i epigonsko slikarstvo, koje upotrebljava više ili manje zaostale tehnike starih majstora, i čiji bi

realističko-naturalistički manir, ukršten sa školskim nasledem klasicističkog crteža i pozorišnim efektima romantičarskog kolorita, mogao biti optužen za formalizam, zbog svog imitovanja koje svojom virtuoznosti postiže efekat obmane čula vida, ipak je obezbeđeno od ovakve primedbe, jer uvek hoće da služi velikom i zanimljivom sižeu: takve slike htele su da izazovu interesovanje gledalaca, anegdotalom i istorijom koju duhovito ili teatralno pipovedaju, a tek u drugom redu da izazovu divljenje majstorstvom, a nekad i akrobatskom i ekvilibrističkom bravurom zanata, sprovedenog u duhu školske discipline. Prvenstvo sadržine, koja sebi podređuje formalni sastav i tehničku realizaciju dela, treba u slikarstvu ovakve akademske vrste razumeti tako da se tema ovde uvek shvata ne kao komponenta, makar i dominantna, organizma slike, koja van slike u stvari i ne postoji, koja je, kao forma, u celini deo umetnikovog duha, već kao ekvivalentna nekakvoj spoljašnjoj, aktuelnoj ili istorijskoj stvarnosti, koja je data a priori, van umetnika i njegovog dela; forma je ovde tehnički zanatski način pomoću kojeg je ovakva stvarnost prikazana i ilustrovana. Sadržina, tema, predmet, motiv, u ovom slučaju su sinonimi, za nekakvu stvarnu ili fiktivnu stvar, ili scenu koju je slikar sam izabrao, ili koju su mu preporučili, koja će biti verodostojno, sa tačnom anatomijom i perspektivnom, uz pomoć linija i

boja, svetlosti i senke, reprodukovana na platnu ili na monumentalnom zidu; pod formom se podrazumevaju metod i postupak ovakve reprodukcije.

Definicije i tumačenja realizma, formulisana u teorijskim razmišljanjima *socijalističkih realista*, oslanjaju se, kada je reč o likovnoj umetnosti, pre svega na ovo akademsko slikarstvo prošlog veka, a najviše na stvaralaštvo peredvižnika, a ne na autentičan realizam Kurbea, Šardena, Halsa ili Vermera.

Teoretičari socijalističkog realizma definišu i često postuliraju realizam kao tačno prikazivanje i tumačenje zanimljivih, pre svega socijalno značajnih i tipičnih realnosti, kao davanje vrednosno i politički svrhovitog sadržaja, ili takvog pogleda iz prirode koji je vredan da osvoji pažnju; ovi značajni sadržaji moraju biti obrađeni široko razumljivom i majstorskom formom, koja je podređena sadržaju, da bi saopštavala publici misao umetnika i njegovu emocionalnu angažovanost, tehnikom koja svedoči o veštini umetnikove ruke. Realistička slika mora znači biti rečita i verna prirodi i stvarnosti, kako svojom sadržinom i temom, tako i svojom formom, onim »što« prikazuje, i načinom »kako« prikazuje. Ako je tema neistinita, ako deformiše datu stvarnost, naime: ako se razlikuje od oficijelnog i konvencionalnog, uvek optimističkog viđenja stvarnosti, savremeni recenzenti neće okvalifikovati sliku kao re-

alističku. Kao najinteligentniju karakteristiku realizma, videnu iz socrealističkog ugla, možemo navesti sledeću rečenicu M. Gorkog: »Realizam je objektivno prikazivanje stvarnosti, koje iz haosa životnih događaja, iz uzajamnih ljudskih odnosa i karaktera izvlači ono što se najčešće ponavlja, i zahvata u često ponavljanim događajima suštinske crte i činjenice i stvara od njih slike života, tipove ljudi.«⁴

Velika platna peredvižnika i akademika bila su pod udarcima visokih talasa Oktobarske revolucije otplavljena u podrumе Tretjakovske galerije. To je bilo vreme Lefa: Majakovskog, Mejerholda, Ejzenštajna, Tatlina i Maleviča. Međutim, kada je u drugoj polovini tridesetih godina, prema rečima A. A. Ždanova, »partija u punoj meri obnovila značaj Rjepina, Brjulova, Vereščagina, Vasnjecova i Surikova«, tako da »najzad od svih tih simbolista, akmeista, žutih bluza (tj. Majakovski), karo-momaka (grupa ekspresionista i kubofuturista), ničevoka (dadaista) nije u savremenom sovjetskom kulturnom životu ništa ostalo« — bilo je potrebno da socijalistički realizam, oficijelno, sa politički odlučujućih mesta ustanovljen kao obavezna i monopolistička direktiva umetničkog rada, revidira estetičke kriterijume, koji su pod uticajem ovih proskribovanih avangardnih izama postali opšta svojina, tokom pola veka, u modernoj umetničkoj teoriji i kritici. Odnos

⁴ M. Gorki, *Istorija ruske književnosti*.

dela prema stvarnosti i odnos sadržine i forme u delu pretvoren je u dvostruko, univerzalno merilo, zasnovano na shvatanju da tamo, gde se umetničko delo svojom temom i, pre svega, svojim ustrojstvom oblika, udaljava od empirijske stvarnosti, oblik dobija prevagu na štetu sadržine: zbog toga je stavljen znak jednakosti između irealizma i formalizma. I zbog toga što stvarnost, iz koje umetničko delo treba da izraste, jeste narodna, zbog toga što je život, koji opkoljava i nadahnjuje realnost, život naroda, u čijoj sredini i za čije potrebe umetnik stvara, odvajanje od realnosti proglašavano je za izdaju naroda; po ovakvoj logici irealizam, formalizam i kosmopolitizam predstavljaju nimalo svesto trojstvo, jedno jedino zlo u tri oblika. Kriterijum pomoću kojeg socijalistički realisti ocenjuju umetničke vrednosti, ne samo realističkih dela, već sve umetnosti prošlosti i sadašnjosti (a očigledno i budućnosti) jeste kriterijum realističnosti dela, kriterijum pomoću kojeg se odgovara na pitanje koliko je istinito i verno postignuta slika društvenog zbivanja doba, koliko je jasno prikazana priroda. Ili: slika može biti društveno vredna samo u onoj meri u kojoj je realistička. Što se više određeno delo približava vernom prikazivanju objektivne realnosti, što je opsežnije, i u isto vreme razumljivije, prikazalo pojave stvarnog života, utoliko je viši nivo njegovih umetničkih kvaliteta. Upoređivanje slike sa

modelom jeste, znači, opšte važeće merilo, prema kojem socijalističko-realistički recenzenti mere i odgonetaju sve umetničke pojave, bez obzira na likovna, estetička gledišta. Ako je odnos slike prema stvarnosti uziman za osnovu vrednovanja i određivanja umetničke, kulturne, moralne i društvene vrednosti dela, socijalistički realizam odbija da svoj kriterijum realističnosti shvata objektivistički, vanvremenski i apstraktno, kao metafizički i stabilan princip realizma; naprotiv, kriterijum realizma mora imati partijski smisao. Socijalističkom realizmu nije stalo do istinitog prikazivanja bilo kakve stvarnosti, do prikazivanja stvarnosti uopšte; dokumentarno zahvatanje netraženih činjenica u neprihvatljivom osvetljenju, koje bi moglo izazvati demoralizatorski utisak, žigosano je kao naturalizam. Socijalističkom realizmu stalo je samo do takvog davanja i tumačenja realne teme, koje odgovara potrebama, interesima i snagama naprednog društva i koje savesno služi njegovim političkim ciljevima.

Postulat dominantne uloge sadržine dobija ovde nesumnjivu nedvosmislenost, zbog toga što se problem forme, u ovakvom slikarstvu, uopšte ne postavlja. Upoređivanjem slike sa modelom istovremeno se ocenjuju sadržina i forma; konstatacija da je stvarnost verodostojno prikazana, već znači pozitivnu ocenu formalne strane slike, jer je verodostojnost prikazivanja

dokaz savršenosti slikarske realizacije. Umesto o likovnoj formi, ovde je reč samo o tehnici slikarske ili vajarske realizacije, forma se ovde ne stvara i ne koncipuje, već preuzima od modela; oblici stvari i osoba na slici jesu preneseni oblici stvari i osoba iz prirode. Oblici, sa kojima se srećemo na slici ili kipu, nisu oblici koje je stvorio slikar i vajar, već oblici koje je stvorila priroda i ljudski proizvođan rad, ako hoćete: oblici koje je stvorio glavom i bradom Gospod Bog; slikar ih samo reprodukuje na svom platnu, u smanjenoj razmeri. Komplikovan problem sadržine i forme ovde je postavljen sa božanskom jednostavnošću i jasnoćom iz čitanke, to je ukratko i jasno odnos »šta« i »kako«, a ovde je jasno, da slikar pre svega mora imati »šta« da naslika, i da tek posle toga može da razmišlja o tome »kako« da to naslika; isto je tako jasno da ovo »kako« mora biti u subordinaciji datog »šta«. Umetničko stvaralaštvo je, prema shvatanju moderne nauke o umetnosti i prema shvatanjima modernih umetnika, stvaralaštvo upravo zbog toga što se, kako sadržina, tako i forma, bez obzira kako oba pojma i njihove odnose shvatamo, stvaraju putem stvaralačke aktivnosti umetnikovog duha; reč je o dve srodne pojave, koje se ne mogu razdvojiti, kao plodovi iste duhovne aktivnosti. Za socijalističko-realističkog slikara sadržina je data i često direktno naručena i naređena unapred, a forma je

forma date i naručene teme, znači, takođe je data i — ne stvara se. Pitanje »kako«, u ovim slikama je samo pitanje perspektive, anatomije, pitanje zgodnog režiserskog grupisanja i usaglašavanja boja i svetlosti; to znači nije pitanje likovnog formiranja, već pitanje više ili manje korektnog i ukusnog zanatskog sprovođenja datog zadatka.

Teza da je vrednost dela utoliko veća ukoliko je delo realističnije, naime, ukoliko verodostojnije prikazuje stvarnost, teza da, u realističkom delu, sadržina ima presudnu ulogu u odnosu na formu, teza da realizam znači progres i da je u istoriji bio i uvek jeste umetnost naprednih društava i klasa u usponu, dok su irealizam i formalizam umetnička dekadencija i reakcija, odraz socijalnog i ekonomskog nazatka — ove teze direktivno su odredile način revizije koja preocenjuje umetničko nasleđe prošlosti. Među vrhove svrhovitih vrednosti, uz bok peredvižnika i majstora renesanse, mogu tada biti postavljeni Mesonijer ili Brispo, umesto Manea i Renoara. Bužero umesto Sezana, Bodri umesto Matisa, Trojon umesto Koroa, drug Fužeron umesto druga Pikasa. A raznorazni Bonatoi, Karolus Dirani, Heneri, Moro de Turi, Lekusnei, Bulanžei, Žil Bretoni, Lorani, Lefevri, Žervei, i kako se sve ne zovu ti okoreli i u zaboravu nestali članovi Instituta i luareati Prix de Rome, umesto stranaca, iskorenjenih kosmopolita i praznih forma-

lista iz »po zlu čuvene tzv. Ecole de Paris«. Slično tome, Alma-Tarema i Herkomer mogu da zauzmu mesta Blejka ili Tarnera, Defreger, Knaus, Piloti, Makar i Lenbah biće ocenjeni više nego Hans fon Mares ili ekspresionisti iz Die Brücke.

Imena čiji značaj je aktuelizovan u svetlosti socijalističko-realističkih kriterijuma, nestala su iz istorije umetnosti, iako su na razmeđu vekova bila ovenčana slavom. Njihove poslednje tragove nalazimo još samo u Muterovoj *Istoriji slikarstva*. Fransis Žurden, nekadašnji predsednik Nezavisnog salona, sastavio je nedavno uverljivu antologiju ovog akademskog slikarstva, iz vremena treće francuske republike, koje je imalo kolosalan uspeh u oficijelnim salonima *L'Art officiel de Jules Grévy a Albert Lebrun*.⁵ Periodična publikacija *Salon Illustré*, izdavana povodom oba oficijelna godišnja salona *Société des Artistes Français* i *Société Nationales des Beaux-Arts*, reprodukuje mnogo slika koje bi, izvesno, samo uz promenu naslova, ili i bez takve promene, zasenile jasnu svetlost onih današnjih autora koje socijalistički realizam uzdiže kao svoje najveće zvezde. Ako pogledamo reprodukcije ovih akademskih oficijelnih slika, nameće se pitanje: kako to da je ova umetnost, konformistička, ostentativan izraz svoje klase i njene vladavine, tako izdašno potpomagana oficijelnom naklonošću, mogla biti tako efe-

⁵ Le Point, 1949.

merna da je, gotovo bez traga, nestala iz kulturnog života, za nepun vek? Ono, za šta se zalaže socijalističko-realističko slikarstvo, ovde je postignuto sa majstorskim, zaista nedostižnim savršenstvom. Ova perfekcija slikarskog zanata kao iluzionističke umetnosti imitacije, umrtvila je mogućnost razvoja; ovde jesu, izvesno, moguće promene sižea, modne zamene kolorita, kostima i uniformi, ali slikarska realizacija, koju su akademici XIX veka doveli do savršenstva, u suštini je nepromenljiva, jer bi svaka eventualna promena snizila imitativnu sposobnost: u slikama, izlaganim u pariskim i londonskim oficijelnim salonima u drugoj polovini XIX veka, kao i početkom XX veka, ili u minhenskoj Haus der deutschen Kunst, u tridesetim i četrdesetim godinama, ili, najzad, na izložbama socijalističkog realizma, ne nalazimo nikakvih razlika, osim tematskih. Niz konstantnih tema: industrijski rad, zemljoradnja, vojska, materinstvo i porodični život, oficijelni portreti, mrtve prirode i pejzaži — zajednički su naravno za akademsko slikarstvo u celini, a socrealistička likovna umetnost razlikuje se pre time što je eliminisala neke ranije uobičajene i omiljene teme, kao što su, na primer, religiozne scene, alegorije i aktovi, nego što je odmah donela nove i ranije nepostojeće teme.

Ako je prilikom revizije umetničkih vrednosti, realizam — i uz to ovako shva-

tan realizam — priznat za jedinu zdravu i plodnu osnovu istinskog umetničkog stvaralaštva, za osnovu koja jedina garantuje mogućnost napretka i procvata, prirodno je da shvatanje evolucije, koju su formulisali teoretičari socrealizma, liči na podmlađenu vinkelmanovštinu: ako je tada bila uzdignuta antika, uostalom slabo poznata i pogrešno shvaćena, kao neuporediv vrhunac umetničkog stvaralaštva, i zato postavljena kao uzor savršenstva, kojem su umetnici dužni da se približavaju, svim snagama, i ako je kasnije, za drugi vrhunski moment koji, doduše, ne može dostići grčko-rimske visine, bila priznata renesansa, dok je sve ostalo ili varvarizam ili dekadencija, sada je realizam pretvoren u normu, a njegova najsajnija manifestacija jesu peredvižnici, tako da je sve što postepenim i jedino ispravnim putem stupa iz nizije primitivizma ka vrhovima realizma — napredno, dok sve što se odvaja od realizma, pada u blato bankrota i degeneracije. Umesto klasicističke idealne Lepote, sada je pozvana Istina, pod uslovom da ne bude previše naga.

Ovakva teorija razvoja ima jednu specifičnost — negira svaki razvoj. Akademska umetnost, prema kojoj gravitira socijalistički realizam, već je više od sto godina van opšte evolucije duhovnog života, traje netaknuta strujama živog umetničkog razvitka, i ispoljava samo određene modifikacije u spoljašnjim oznakama tematike. Vir-

tuoznost u imitovanju spoljašnjeg modela jedva da bi mogla da premaši svoje stare rekorde; istaknut i preporučen cilj podražavanja već je davno dostignut; mogućnosti samosvojnog ispoljavanja slikarskog pronalazaštva već su iscrpene, jednooblična produkcija vrti se u zatvorenom krugu, ne znajući kako da se distancira od fotografije u koloru, a da se, pri tom ne odvoji od naredbe realističke verodostojnosti; u takvim okolnostima, temeljnost u radu prevrtara se u rutinu, a zanatski kvaliteti i trikovi vode kolo. Svakako, ovako je moguće slikati još narednih sto godina, i uvek će biti reč o realizmu, kako je red i potreba. Žerveova slika *U redakciji La République Française* izložena 1890. u pariskom Salonu, mogla bi samo da promeni naziv novina — kao kada je Fužeron umesto *Le Journal* iz kubističkih mrtvih priroda stavio zaglavlje lista *L'Humanité*; posle određene berberske promene brkova, ili krojačkog prevrtanja kaputa, ali bez promene slikarskog shvatanja i realizacije, moglo bi biti delo za primer na bilo kojoj današnjoj socrealističkoj izložbi. *Pred štrajkom* Munkašija, *Borbeni narod* Šmica Videnbruka, *Seoska trilogija* Sepa Hilca i *Policijski pretres stana* (ako se ne varam, od istog autora), *Nikad natrag!* fon Pajera — apoteoza heroizma polarnih istraživača, *Žrtva poziva* Detaja — smrtonosan pad vatrogasca koji gasi požar, herojski ep rada, i tako aktuelna, na žalost, samo alegorijska

slika, *Rad slavi Mir* Huga fon Vogela — zaista, bezbroj je ovakvih inkarnacija građanskog akademizma koje predstavljaju, bez bilo kakvih doterivanja i promena, inkarnacije do sada neostvarenih želja socijalističko-realističkih slikara. *Berlinski kongres 1878.* Antona fon Venera nosi drugačije uniforme od *Teheranske konferencije* A. Gerasimova: između obe slike postoji očigledna razlika u pogledu veštine rasporeda figura i virtuoznosti kičice, razlika u korist starije slike; međutim, ne može se ustanoviti bilo kakva razlika u stepenu razvoja, a slikarsko prikazivanje dopušta zamenu datuma oba ova istorijska platna. Valjaonica koju bi danas naslikao A. Gerasimov ili Laktionov, Gutuzo ili F. Gros, imala bi bolje i modernije mašine, ali nikako i bolju, moderniju, realističniju slikarsku realizaciju.

Ovo slikarstvo, koje savršeno prikazuje date spoljašnje realnosti, nije sposobno za suštinske evolutivne promene, na osnovu vlastitih snaga i sredstava; izgleda da bi jedino naređenje političkih faktora, koji ovakvu umetnost kontrolišu, moglo da je prebaci na drugi kolosek. Sličnu stabilizaciju poznaje jedino istorija one duboke irealističke, hijerarhijske i mistične umetnosti, kakva je ruski ikonopis, i zato datiranje pojedinih ikona do danas osciluje u rasponu od dva veka. Ikona je bila poštovana u prvom redu ne kao umetnički, već liturgijski objekt, posvećena, čudotvorna

slika: menjati sadržinu, predmet i formu, koja im je bila sasvim podređena, bilo bi ruganje, koje su crkveni sabori osuđivali. U polovini XVI veka, Sinod je dekretom odredio normativno važenje Rubljovljevog dela, bile su objavljene knjige uzora, koje su slikarskom ispoljavanju nametale tesne okvire. Varijacije petrifikovanih tipova i tradicionalnih shema u okviru razdoblja, mesta i individualnosti, nemaju dramatičnost smene stilova u zapadnoevropskoj umetnosti, a kada u vreme propadanja ikonopisa u Rusiju prodire barok, crkva baca anatemu na njegove sledbenike.

Ocenjivanje ruskog klasičnog realizma peredvižnika kao svrhovite i usmeravajuće škole, vodi govornike socrealizma u »demaskiranje i negaciju objektivističke teorije stilskih promena«, uglavnom kada je reč o XIX veku, kada se na sceni umetničkog zbivanja smenjuju klasicizam, romantizam, realizam, naturalizam, impresionizam i rane postimpresionističke struje, jer takva shema »ignoriše borbe realizma sa ostalim tendencijama i ne izražava njegovu progresivnu dominaciju.« Socrealizam hoće da ocenjuje pojave u istoriji umetnosti ne sa gledišta njihove stilske volje, već prema stepenu njihove realističnosti. Sovjetska kritika odbacuje kao kosmopolitsku klevetu velikog ruskog klasičnog stvaralaštva, ako istoričari umetnosti, u svom pogrešnom shvatanju istorije likovnog stvaralaštva kao neprekinutog niza

stilova i formalnih sistema, vide u ruskom realizmu ravnopravnu kariku u postepenom nizanju istorijskih stilova — baroka, rokoka, klasicizma itd.; time su ovi istoričari redukovali ruski realizam na jedan od stilova, koji u istoriji postoje uporedo ili slede jedan za drugim, i nisu upadljivo istakli njegovu dominaciju i prioritet. Zato je sovjetskim kritičarima sada bio postavljen najhitniji zadatak: da pokažu samostalnost, izvornost, nacionalnu samosvojnost ruske, realističke, sa istorijom ruske rodne zemlje povezane, iz ruskog tla i krvi, iz ruske narodne i napredne misli izrasle umetnosti, i da istovremeno odbacuju otrovne kosmopolitske idejice i teorijice o postojanju nekakve svetske umetnosti, koja živi van nacionalne tradicije. Ispitivati tuđe uticaje, kojima je rusko stvaralaštvo bilo izloženo, ocenjeno je kao naučno neplodna komparatistika, jer je — nasuprot tome — zapravo neophodno da zapadno-evropska umetnost bude ispitivana u vezi sa najbogatijim i najnaprednijim stvaralaštvom XIX veka, to jest u vezi sa ruskom umetnošću, tako da u novoj svetlosti bude otkriven svetski značaj ruske klasične i savremene umetnosti koja je, doduše, slabo poznata van ruskih granica, ali koja je, kako se mora pokazati, ipak snažno uticala na svetsku umetnost.

Socijalističko-realistička koncepcija evolutivne istorije umetnosti, koja povezuje estetički sud sa istorijskim i sociološkim

tumačenjem, neće da prizna ravnopravnost stilskih ciklusa, već uvek postavlja načelno i meritorno pitanje napretka ili nazatka, i odgovara na ovo pitanje na osnovu kriterijuma realizma, shodno prirodi odnosa dela prema stvarnosti, uverena da napredna umetnost, istorijski naprednih društvenih formacija, ne može biti drukčija nego realistička. Prema ovakvom shvatanju, umetnički razvoj dostigao je maksimalne visine u grčko-rimskoj antici i u renesansi, jer je karakter ove umetnosti najbliži realizmu; treći vrhunac, ako ne apsolutan, onda svakako najviši i najznačajniji u XIX veku, jeste ruski realizam. Ove epohe procvata i žetve nisu obogotvorene kao nedostižni usponi stvaralačke snage. Realizam peredvižnika predstavlja primer i poučan uzor za socijalistički realizam, ali za sovjetske umetnike ipak ne može postojati nesavladiv uzor. Sa smelošću i oduševljenjem zato proglašavaju kako je socijalistički realizam današnjice viši oblik od realizma kapitalističke epohe, i u duhu sovjetskog patriotizma, sa ponosom i poverenjem govore o nadređenosti sve snažnije ruske i sovjetske umetnosti i o njenim pravima prvenstva.

Poučno je pratiti diskusiju u kojoj su knjige poznatog marksističkog teoretičara umetnosti Đerđa Lukača, a posebno njegova studija *O velikim ruskim realistima*, bile demaskirane rečima L. Rudasa i M. Horvata, člana politbiroa Radničke partije Ma-

đarske, zbog toga što je Lukač, pozivajući se u argumentaciji na nezgodne citate iz dela Marksa i Engelsa, izrazio mišljenje da ekonomski viši društveni poredak ne mora nužno rađati apsolutno zreliju i vredniju umetnost, književnost i filozofiju. M. Horvat je, naprotiv, objasnio da su Engels i Marks mogli imati na umu, ako su dopuštali ovakvu neravnomernost, jedino istoriju klasnih društava, iako su i u tom slučaju podvlačili kako je ipak ekonomski razvoj presudan činilac. Umetnička kultura SSSR-a je najnaprednija, najidejnija, najprogresivnija na svetu, i sovjetska umetnost — u čijem se visoko umetničkim i duboko idejnim delima ogleda socijalistički život u besklasnom društvu, tj. život najrazvijenije ekonomsko-društvene organizacije čovečanstva — već je na današnjem stepenu neizbežno viša, nego što je bio veliki realizam buržoaskog razdoblja!

Članak V. Kamenova »Slike dveju kultura«⁶ pokazao je kako sovjetska kritika, koja ne okleva da osudi nakazne, patološki deformisane obrasce Pikasove *Gernike* i drugih Pikasovih dela, koja navodno svojim objektivnim posledicama potpomažu buržoasku reakciju i sablažnjavaju narod, oduševljeno ocenjuje sovjetsku likovnu produkciju kao zdravu, punovrednu umetnost socijalističkog realizma, a sovjetske umetnike kao smeke istraživače, koji otvaraju nove puteve današnjem razvoju sa-

⁶ Iskustvo 1947, 7—8, odlomci u češkom prevodu — Blok, II, 10, 1948.

vremene sovjetske umetnosti... Sovjetski umetnici stvaraju istinski narodnu umetnost izražavajući najviše ideje savremenog doba u umetničkim slikama socijalističkog realizma.

Vremenski najnovija etapa puta socijalističkog realizma bila je borba protiv kosmopolitizma. Radilo se o tome da se razore grupe kritičara i istoričara umetnosti koji su, u svojoj zaslepljenosti, smatrali da je ruska i sovjetska umetnost provincijalna, te su sa estetizantno-formalističkih pozicija, navodno, potkopavali njenu realističku osnovu. Posledica ove besprimerno strogo vođene kampanje bila je da više ni jedan sovjetski kritičar ne sme da sumnja u neospornu suprematiju i prvenstvo ruskog i sovjetskog realizma i njegovih visoko umetničkih slika.

Odvajanje od realizma, prema socrealističkom shvatanju, uvek je silazak i propast, pad u izopačenost protivnarodnog formalizma, u patološko skrnavljenje umetnosti i levičarsko kreveljenje izopačenih umetničkih pravaca. Kršiti konzervativne norme, skretati sa utabanog puta, prirodna je potreba umetničkog stvaralaštva i njegovog progresivnog razvoja. Ali u svetu socijalističkog realizma, koji preocenjuje ne samo teoriju, već i sva iskustva i saznanja umetnosti, A. A. Ždanov ističe kako nije konzervativno, ako ne smemo napuštati umetničke norme, i optužuje formaliste da skreću sa utabanog puta glavnog razvoja.

Utaban put razvoja — to je nešto slično izrazu suva voda: glavni put razvoja mora biti probijan i krčen; utabanim putem ide statična, konvencionalna produkcija. Utabanim, glavnim putem, takođe, ide i socijalistički realizam. Prema Ždanovu, formalistički pravci sledili su jedan za drugim, nazivali se futurizam, kubizam, modernizam, zbacivali truli akademizam i proglašavali novatorstvo. Ovo novatorstvo manifestovano je neuračunljivim naprezanjem oko crteža, na primer, »devojke sa jednom glavom i četrdeset nogu, koja jednim okom namiguje paklu a drugim svim đavolima«. Treba žaliti što pomenuti crtež, koji očigledno prelazi granice racionalnog, granice ne samo ljudskih emocija, već i granice ljudskog razuma, nije do sada, kao opominjući i zastrašujući primer izopačenosti u umetnosti, nigde reprodukovan.

Socijalistički realizam koji je, na osnovu svojih kriterijuma, sproveo smelu revalorizaciju istorijskog nasleđa umetnosti, istovremeno rešava i tragičan kulturno-sociološki problem konflikta koji, od polovine prošlog veka, traje između umetničke avangarde i publike, jednostavno tako što stvaralaštvo ove avangarde, kao izopačeno i trulo dekadentno, izopštava iz kulturnog života i vezuje se za tradicije onog oficijelnog, konformističkog slikarstva, koje je izlazilo u susret osećanju za lepo kod publike i nije ulazilo ni u kakav sukob sa njenim konzervativnim ukusima. I ne samo

to: teoretičari socrealizma, većinom duboko upućeni u složene probleme umetnosti i nauke o umetnosti na kursovima koji traju čak nekoliko nedelja, sprovode — ni manje ni više — radikalnu reviziju u preocenjivanju samog pojma Umetnosti. To ne može biti, sasvim izvesno, nadistorijski i nepromenljiv pojam: umetnost, u onom smislu kako je razumeju moderna istorija i estetika, jeste relativno nov fenomen, koji ne može datirati od romantizma. Neki ciklusi civilizacije uopšte nisu poznavali pojam umetnosti, a ipak su stvorili brojne artefakte čija nas pesnička snaga fascini-
ra i koje je nauka o umetnosti zato s pravom uključila u repertoar svog istraživanja. Nasuprot tome, socijalističko-realistička produkcija daje sebi ime umetnosti, iako njene tvorevine nemaju gotovo ničeg zajedničkog sa prirodom vrednosti koje svrstavamo u tu kategoriju stvaralačke aktivnosti ljudskog duha. Ono što socijalistički realizam danas smatra, u krugu aktuelnog stvaralaštva, za umetnost, za svoju umetnost, jeste planirana, dirigovana, usmeravana i rezolucijama jednoglasno odobravana aktivnost propagande političkih parola, koja poboljšava radni moral, partijsku budnost i svest, budi ljubav prema domovini i Sovjetskom savezu i utiče na mišljenje građana; u klasifikaciji u oblasti ljudskog rada ova, ma kako zaslužna aktivnost, zauzima mesto između pedagogije i žurnalizma. Školske, prirodno-naučne, geografske

i istorijske, izvrsne realističke slike, svejedno da li Lolekove ili Brožikove, spadaju u kabinet školskih učila a ne u oblast umetnosti. I Leonardove anatomske crteže stavamo u njegovo naučno, a ne umetničko delo.

Socijalistički realizam dolazi ne samo sa novom koncepcijom poslanja i suštine umetnosti, sa novim merilom vrednovanja, pomoću kojeg klasifikuje umetničko nasleđe; dolazi i sa novim rečnikom termina nauke o umetnosti i kritike, iskovanim u vatri oštre borbe protiv formalizma i kosmopolitizma. Izbor članaka iz ove široke kampanje bio je objavljen na češkom pod naslovom *Protiv kosmopolitizma u sovjetskoj umetnosti*; čitanje ove brošure pokazuje kako je vatrena, neusiljena i srdačno neakademska terminologija ove kritike, koja sa prezirom odbacuje vulgarne galimatijase modernističkog mračnjaštva. (Izvesno, to nije izbirljiva terminologija, ali na žalost ni originalna: spontane i oficijelno nedekretovalane folklorne psovke odlikuju se poletnim i čak gromovničkim lirizmom.)

Međutim, isto kao što je realizam ruskog slikarstva u određenoj meri analogan evropskom akademizmu, tako su i estetički koncept, istorijska i evolucionarna stanovišta socijalističko-realističke teorije analogna školskoj, katedarskoj nauci koja je, sve do kraja prošlog veka, priznavala, u carstvu umetnosti, domovsko pravo, samo stvaralaštvu realističko-klasicističkog

karaktera: zrela i visoka umetnost počinja la je, za ove profesore, tek tamo gde je slika verno odgovarala prirodi, makar i idealizovanoj. Ova nauka o umetnosti, koja je ispovedala renesansno-realističke norme i konvencije, verovala je da umetnost od primitivizma logično teži, makar i krivudavo, realističkom prikazivanju, a u smenjivanju stilova tražila je pravac koji vodi ovako propisanom cilju; ovakvo lažno merenje i vrednovanje, varljivo praćenje tragova istorijskih činjenica pretpostavljenog evolutivnog niza, koje je bilo savršeno odbaćeno, na osnovu iskustva moderne umetnosti i saznanja novije istorije moderne umetnosti i estetike, sjajno je okarakterisao E. Fila u *Uvodu u romansku plastiku*⁷, na sažet i tačan način: prati ispunjeno strašilo!

Najzad, za onu nežnu i kultivisanu terminologiju socijalističko-realističke kritike moguće bi bilo naći srodne, iako manje izrazite, crte duhovnog srodstva u invektivama protiv nezavisne i nonkonformističke umetnosti u sasvim nedavnoj prošlosti, koja do sada još uvek nije sasvim zaboravljena.

Šta će biti, ne znamo. O prognozi, da će nova umetnost, rođena u bliskoj budućnosti, »iskoristiti domete naprednog stvaralaštva našeg doba i omogućiti nastanak vrednog novog realizma, kakav zahteva novo vreme, koji će se razlikovati od pret-

⁷ U knjizi *O výtvarném umění*, Praha, 1948.

hodnog realizma XIX veka», možemo sa priličnom izvesnošću smatrati da će, u bliskoj budućnosti, koja je već današnjica, biti kao nada, tako likvidirana, kao i komentar V. Kramarža, uz kulturnu politiku iz 1946. godine, u kojem se autor zalaze za umetničku sutrašnjicu. U realnost tumačenja u ovoj brošuri, koja je oduševljeno uveravala u potpunu slobodu umetničkog stvaralaštva svih pravaca, u slobodu koja ne propisuje realizam i ne baca anatenu na l'art pour l'art, mogao je poverovati samo onaj ko nije imao nikakvog pojma o likovnoj umetnosti i aktuelnoj političkoj praksi u SSSR-u.

Kramaržova brošura je već svojim naslovom budila kod naivnog čitaoca utisak kao da je reč o oficijelnom ili oficioznom manifestu, dok je u isto vreme mogla biti, u pogodnom trenutku, dezavuisana i proglašena za izraz ličnog shvatanja autora, koje nikoga ne obavezuje. Sloboda svih umetničkih pravaca, naime, toleriše se iz taktičkih razloga, sve dok ne bude moguće osvajanje potpune kontrole javnog života, i sve dok ne postoje dovoljna sredstva vlasti koja će omogućiti dosledno ostvarivanje pravih kulturnih i političkih ciljeva: tj. oduzimanja javnih prava svim izmima moderne umetnosti, da bi tako socijalističkom realizmu bio obezbeđen monopolistički položaj. Ovakav realizam nije rezultat dijalektike postkubističkog evolutivnog razdoblja, već posledica političke odluke, i

njime diriguju odgovarajući organi kontrole. Ovakav realizam ne iskorišćava domete avangardi XIX i XX veka, već ih odbacuje kao izopačene i formalističke; nastavlja se, nasuprot tome, na tradicije akademizovanog realizma, koji najbolje odgovara interesima vlasti, time što može, svojim danas opšte razumljivim govorom, čije konvencije zato moraju biti što ustaljenije, uticati na psihoideologiju najširih krugova publike. Svi režimi skloni su da oficijelizuju realizam, makar i u vidu populizma i ruralizma; oni režimi koji podvrgavaju svojoj kontroli i cenzuri sav duhovni i kulturni život, čak monopolizuju realizam, bez obzira na činjenicu da u umetnosti, kao i drugde, monopol vodi u neizlečivu stagnaciju, banalnost i nazadak. Realizam kakav zahteva doba, ili tačnije, kakav zahtevaju političke institucije, nije, međutim, nova pojava. Uvek kada politički vodič broda, desničarskog ili levičarskog, iz oštrog i snažnog struje socijalnog zbivanja i borbe za vlast, doplovi do obale umetnosti — uvek pristaje na desnoj obali. I tek što stupi na govornicu, već se rasplamsavaju velike i neodređene reči: lepota, tradicija, genije naroda, služba narodu i napretku, i danas, kao i juče, čujemo nesvesni odjek: »Kubizam, dadaizam, futurizam i impresionizam nemaju ništa zajedničko sa našim narodom i ne smemo dozvoliti da se narodu nude nerazumljiva umetnička dela!« Ako politički vrhovi rade na porođaju, uvek se

rada realizam — u to mogu da se opkladam i stavljanjem glave na panj.

U vreme prvih proklamacija socijalističkog realizma, na primer za vreme 1. kongresa sovjetskih pisaca u Moskvi 1934. godine, na kojem je bilo izrečeno bezbroj teorijskih formulacija sa kojima su se oni koji pripadaju dijalektičkom i materijalističkom pogledu na svet mogli saglasiti, i gde je često bilo upozoravano kako nije reč i ne treba da bude govora o umetničkom pravcu ili čak državnoj smernici, već o novom, dijalektičkom i materijalističkom shvatanju i pogledu na oblast umetnosti, o dijalektičkoj metodi umetničkog mišljenja i stvaranja, tako da je bila opravdana pretpostavka kako program socijalističkog realizma, shvaćen široko i u slobodnom duhu, može postati osnova jedinstvenog fronta progresivne i revolucionarne umetnosti, u borbi za odbranu kulture i ljudskih prava protiv fašizma, za obezbeđivanje slobode misli i njenog izražavanja od bilo kakvog glajhšaltovanja. Bila je moguća nada da socijalistički realizam postulira slobodnu, suštinski revolucionarnu umetnost koja bi ostvarila živu sintezu dometa avangardnog stvaralaštva. Pomenuti kongres pisaca nije hteo da definiše socrealizam: naprotiv, različita tumačenja bila su pozdravljena, jer je tada bio shvatan kao okvirni program, kao aplikacija materijalističke dijalektike u teoriji umetnosti i u sferi umetničkog stvaralaštva. Ponavljana uve-

ravanja da je revolucionarni romantizam integrativna komponenta socijalističkog realizma, dozvoljavala su pretpostavku da će, u boljem slučaju, biti reč o širokoj sintezi, ili, u goreem slučaju, bar o eklektički slobodoumnoj kulturno-političkoj praksi. Tada je bilo malo razloga za brigu da će zatezanje jedinog konopca socijalističkog realizma značiti sputavanje ili gušenje aktivnosti umetničkih avangardi. Čak je sa oduševljenim poverenjem bilo rečeno kako će »socijalistički realizam značiti negaciju svega što zamišljamo pod pojmom i terminom realizma XIX veka, naime, negaciju suvog, opisnog i statičnog realizma«. U Buharinovu karakteristiku socijalističkog realizma moguće je smestiti sve avangardne literarne napore, koji su nastajali i ustajali iz otpora protiv realizma, kakav poznajemo iz istorije građanske literature minulih vekova.⁸ Ako je adjektiv socijalistički bio tako energično naglašavan, bilo je moguće pomiriti se sa neumesnim substantivom realizam, utoliko pre što su u razdoblju koje je prethodilo 1 kongresu pisaca, na kojem je sjajno rehabilitovana Pasternakova poezija, grubo denuncirana tupoglavom pseudomarksističkom kritikom, bili raspušteni savezi tzv. proleter-
skih umetnika, koji su fabrikovali najbedniji, kičerski otpadak crveno premazanog realizma.

⁸ L. Novomeský, *Doba*, I, 11—12, 1934.

Međutim, aktivnosti komiteta za pitanja umetnosti u SSSR-u, osnovanog 1936. godine, kao i mnoge izložbe, publikacije i kasniji teorijski i polemički članci njihovih propagatora, pokazali su šta je zapravo socijalistički realizam, i da u datim okolnostima ne može ni biti bilo šta drugo nego ono što jeste. Reč je o staroj, popularnoj operi, akademskom i vulgarizovanom starorealističkom šablonu, ukorenjenom u idejama estetički nepismenog, prosečnog gledaoca, birokrate, žurnaliste, profesora i političara, koji odbacuje gotovo sve što je doneo istorijski razvoj u poslednjih 70—80 godina. Ako socijalistički realizam uzima mo onako kakav on zaista jeste, bez špekulacija o tome kakav bi trebalo i mogao da bude, kada bi bilo ono što nije, i kada ne bi bilo ono što jeste, jedva ćemo poverovati da bi, sa ovakvim realizmom, postkubističko stvaralaštvo htelo da sklapa bilo kakav kompromis, i kada bi bio okičen objašnjenjem da je reč o dijalektičkoj kompenzaciji suprotnosti. Novi realizam, čije postojanje pretpostavlja Vincent Kramarž, koji bi predstavljao rezultat dijalektičkog ukrštanja avangardnog, postkubističkog i kubizmu srodnog stvaralaštva, sa optički jedinstvenom strujom, osnovanom na početku novog doba, znači sa slikarstvom renesansnog tipa, opisnog, naturalističko-realističkog karaktera, ali koje bi u isto vreme predstavljalo nov sklop, koji bi asimilovao otkrića i iskustva moderne umet-

nosti, i time se suštinski razlikovao od realizma XIX veka — takav realizam ne bi imao razloga da se zove realizmom i ne bi bio priznat ni kao socijalistička, niti kao realistička umetnost. Realizam drukčiji u srži nije realizam. Obeležje realizma nije samo interesovanje za prirodu, za objekt — interesovanje koje se neosporno javlja i u kubističkoj mrtvoj prirodi — niti činjenica da delo slikara, u krajnjoj liniji, mora imati najdublje korene u tlu stvarnosti; realistička je samo ona slika koja i kada je subjektivno obeležena prikazuje objektivnu realnost realistički, tj. opisno i imitativno.

Označavati kubizam za realizam nove vrste jeste mešanje pojmova. Zabuna je govoriti o novom realizmu tamo gde uopšte nije reč o realizmu, jer je suštinski i napredan karakter kubističke umetnosti, u stvari, irealistički. Dvostruka je zabuna govoriti o novom realizmu tamo gde nema ničeg novog, jer je pod parolom socijalističkog realizma proizveden sasvim stari, olinjali, akademski, klasicističko-romantičarskom eklektičkom perikom pokriveni realizam. U istorijskoj situaciji koja je dekretom uvela uniformu socijalističkog realizma, pomenuti nov realizam ili nije realizam ili nije nov.

Jedina aktuelna konkretizacija realizma, jedini neorealizam sa kojim smo danas suočeni, jeste socijalistički realizam. Ako je svojim prvim nedogmatskim proklamaci-

jama (na primer, u studiji A. V. Lunačarskog o putevima razvoja sovjetske umetnosti⁹), kao i nekim referatima na 1. kongresu sovjetskih pisaca, na kojem nije bio ograničavan tezama i rezolucijama, obećavao da nije reč o uniformnosti, već o veoma širokom programu koji može da obuhvati mnoge i veoma različite metode, koje se ostvaruju u modernom umetničkom stvaralaštvu, ili do kojih će dospeti tek sutrašnji razvoj (Lunačarski), danas je, kako rečima glavnih branilaca, tako i proizvodnjom svojih autora, dokazao da ne predstavlja ništa drugo nego običan starosavni akademizam, štampu u koloru, kalendar. To je vulgarno anegdotsko slikarstvo, čiji je presudan zahtev vernost prema stvarnosti; ovaj opis stvarnosti, međutim, treba da izgleda kao umetničko delo, slika, kip, roman, pozorišna igra i sl., a ovaj roman, pozorište, kip i slika trebalo bi da osvoje čitaoce zato što sadrže opis zanimljive i značajne stvarnosti.

Pitanje o smislu razvitka moderne umetnosti, o karakteru njegovih tendencija usmerenih u budućnost, prisutnih, međutim, i u neposrednoj prošlosti i u srodnoj umetničkoj, kulturnoj i društvenoj situaciji, koje hoće da se bogato razviju i razgranjaju u sutrašnjici, uz detaljno ispitivanje i vrednovanje postimpresionističkog stvaralaštva, ne može dati drugačiji odgovor nego da je energetska osa ovog evolutiv-

⁹ na češkom — *Doba*, I, 13—14, 1934.

nog zbivanja i samokretanja i zajednička, konstantna oznaka nove umetnosti — *irealizam*. Crescendo irealizma. Ova irealistička konstanta, koju nalazimo u svim etapama i varijantama razvoja moderne umetnosti, umela je da određene, prividno realističke intencije — kojima je kubizam oponirao, kako u impresionizmu u kojem su igre svetlosti oslabile predmetnost teme, tako i u fovističkom stilizmu — preokrene u njihovu suprotnost, i bila je uvek moćnija nego ona epizodna vraćanja ka realističkom tipu slike u neoklasicizmu, koji je duhovnom životu, razorenim i umornom od besne tragedije I svetskog rata, pružao lažno obećanje nove, skladne ravnoteže, u postimpresionističkom, drastičnom verizmu *Die neue Sachlichkeit* i u nekim daljim, manje značajnim retrogradnim nastojanjima na civilizizmu i neorealizmu. Početak stepenaste spirale irealizma po pravilu je datiran ranim postimpresionističkim i antiimpresionističkim pravcima, ali može se postaviti u samu žižu impresionističkog razdoblja, i može se čak ustanoviti i u realizmu, koji je u sebi nužno nosio klicu irealizma, pretpostavku samonegacije, i koji je vlastitim razvojem stvarao podsticaje za promenu u vlastitu suprotnost. Zbog opozicije protiv klasicizma i romantizma, realisti su se odricali velikih i patetičnih tema, istorijskih drama i legendarnih scena; okrenuli su svoju pažnju prema tekućoj i najobič-

nijoj stvarnosti. Realistička pohvala zemaljske egzistencije otkrivala je lepotu prirode i u najblatnijavijem putu među oranicama, ispovedala ljubav prema životu u domaćoj sredini, slikajući možda samo krčag sa vodom, nekoliko glavica luka i hleb na stolu. Interesovanje, koje je posebno i sa ljubavlju slikalo sve oblike samozaljubljenog, spokojnog malograđanskog života, tražeći njegovu veličinu u sitnicama i njegovu lepotu i u ružnome, sve sistematičnije, sve do dosade, ukazivalo je na ništavne motive. Prvobitna simpatija prema ovim ravnodušnim predmetima iznenada je promenjena u ravnodušnost. Drugim rečima: od beznačajne sadržine interesovanje se okretalo prema formi, koja je dobijala značaj i sve samostalnije važenje; pažnja slikara i gledalaca postepeno je prelazila od sižea na slikanje, na sredstva i načine likovnog ispoljavanja. Sa osećanjem dosade bio je najzad dočitan roman stvarnosti, koji je izlazio u nastavcima, i slika se, korak po korak, oslobađala od modela koji je ubuduće samo polazište, prilika, izgovor i odskočna daska za slikarstvo koje se emancipuje od obaveze imitativnog opisivanja realnosti i koje sada hoće da stvara sliku kao samosvojan organizam, kao određen poredak oblika i boja na površini, kao harmoniju tonova, svetlosti, linija i formi, nezavisnu od podražavanja spoljašnjih zbivanja, i kao samoizražavanje autorovog duha. Formalna kom-

pozicija postaje osa slikarske aktivnosti i tako je, pre nego ovaj ili onaj figurativni ili pejzažni motiv, transponovan u sliku živih i zvučnih boja, prava tema slike ritam linija i površina, čiji se oblici i uzajamni odnosi ne podvrgavaju izgledu prirode, već zakonima ravnoteže slike. Ovakav *formalizam*, koji je bio uveren da se stvaralaštvo umetnika, duhovni čin umetnika, sastoji samo u komponovanju boja i linija, a nikako u zahvatanju nekakvih vanslikarskih elemenata, u izražavanju objektivne stvarnosti ili subjektivnih društvenih stanja, predstavljao je osvežavajuću banju, preporod čula, i zato imao u datom trenutku razvitka nezamislivo oslobađajući značaj. Emancipovao je slikarstvo od stranih zadataka i očistio likovna sredstva. Slika je prestala da bude prikazanje, kopija spoljašnje prirode i postala je samo slika, čisto slikarstvo, *peinture pure*. U fovizmu slika se osmelila na dalekosežne licence prema fizičkom modelu, koji je transponovan u izrazite, pojednostavljene i pljosnate oblike, komponovan u lirsku pesmu ili himničan hor boja, ali ovo svemoćno deformisanje i transponovanje motiva iz stvarnosti zbiva se do tada ipak u granicama verovatnosti. Prirodan predmet preveden je u značenjske oblike, u igru linija i boja. Slika više nije fragment spoljašnjeg prizora, ograničenog okvirom prozora, već završen organizam, koji živi vlastitim životom, tvorevina pronalazačkog duha umetnika. Slika ima rela-

tivno nevažan kontakt sa spoljašnjim modelom i u svojoj kompoziciji očuvava samo neodređene tragove predmetnih oblika teme.

Pažnja, koju u određenim stadijumima kubizma slikari ponovo posvećuju predmetu, jer neće da izgube oči, nastojeći, sa pri-tajenim dahom, da utišaju otkucaje vlastitog srca, da bi u pobožnoj tišini mogli da osluškuju pesnički šapat domaćih stvari, koji je bio zaglušen u kolorističkom fortisimu fovističkih kompozicija, neće ih vratiti natrag imitativnom opisu. Svoje produbljeno saznanje stvarnosti kubisti fiksiraju likovnim znacima koji su — iako stečeni analizom tela i stvari — ipak mnogo udaljeniji od naivnorealističkog pogleda na stvarnost i njegovog konvencionalno-realističkog prikazivanja. Kao što se nauka ne zadovoljava deskriptivnim zapisivanjem površine, već ispituje zakone i konstruktivne komponente i snage stvarnosti, ne referiše samo o vidljivoj prirodi, već tumači nevidljiv svemir elektrona i protona, ili daje skicu ekonomskog zbivanja kroz apstrakcije robe i viška vrednosti — slično tome su i pesnička saznanja stvarnosti, sa-držana u kubističkim slikama, udaljena od primitivnog i konvencionalnog viđenja i naivnosti percepcije. Publici, koja nije do-bila odgovarajuću spremu, takva dela su jednako nerazumljiva kao i rasprava iz pri-rodnih nauka. I pesničko saznanje života

upotrebljava svoje specijalne i specifične mikroskope, teleskope i rendgenograme. Kubizam se od početka ponovo i poverljivije zbližavao sa predmetnom stvarnošću, a sa kasnijeg stadijuma razvoja, sa pozicija poetizma i nadrealizma, mogla je biti izrečena primedba da je varku optičke perspektive zamenio varkom realnosti razložene u prostor, da je u celini posmatrao sliku kroz model, da je vrteo realnost, umesto da uvede u pokret imaginaciju i kad je dospeo do maksimuma realnosti, otkrio je da nema krila.¹⁰ U laboratoriji kubizma je od izolovanih elemenata, dobijenih uz pomoć nekakve hemijske analize stvari, stvorena nova, sintetička, veštačka, likovna realnost slike bez bilo kakve imitativne intencije. Predmetnost kubizma, za razliku od realističko-naturalističke imitacije, jeste funkcija autonomne, formalne i prostorne konstrukcije slike, ali ova formalna konstrukcija upotrebljava elemente koji su preoblikovani iz razloženih telesnih formi modela. Formalna struktura kubističke slike, i kada je u nju utelovljeno nekoliko asocijacija na poznatu stvarnost, gotovo je sasvim nezavisna od formi spoljašnjeg modela. Tako su ovde raspravljene pretpostavke za nefigurativnu umetnost, koja ukrštanjem rezultata fovističke avanture, ekspresionističkih pobuna i kubističkog iskustva, dospeva do potpune eliminacije i definitivne negacije spoljašnjeg

¹⁰ Štyrský a Toyen: «Artificielisme», ReD. I, 1, 1927.

modela, čime dovršava odvajanje od deskriptivnog, imitativnog, makar i individualno obojenog prikazivanja, znači od naturalizma i realizma. Nefigurativno stvaralaštvo razume da priroda i realnost nisu bezuslovna i prva datost za umetnika, koji bi morao da se oseća obaveznim da se uživi u prirodan pretekst, da bi reprodukovanjem posledica svog uosećavanja stvorio umetničko delo. Takođe, ni priroda nije polazište umetnikove stilizacije i apstraktne aktivnosti; umetnik neće da stilizacijom promeni određeni isečak prirode u umetničko delo. Samo umetničko stvaralaštvo je priroda, umetnik je deo prirode, a delo, koje stvara, u krajnjoj liniji jeste dalji proizvod prirode, očovečene prirode, umetnost je natura naturans. Reč natura je nastala iz latinskog nasci — rađati se, nastajati, i označava znači nešto što se samo iz sebe vlastitom snagom razvija, oblikuje i kreće.¹¹ Slikar više neće da kopira i stilizuje prirodu, neće da reprodukuje svoje doživljaje. Uopšte neće da reprodukuje, već da produkuje, kao i sva priroda, koja proizvodi svoje plodove. Kulminacija i tačka preokreta irealističkog puta, započetog tako što je slika oslobođena obaveze da podražava ili tumači spoljašnji model, koji je ipak priznavan za point de départ slike, jeste potpuna i definitivna negacija spoljašnjeg modela.

¹¹ *Kleiner Brockhaus Lexikon*; cit. u Merz, 8—9, 1924.

Na ovom neravnomernom i brojnim peripetijama obeleženom putu irealizma, ostvaruje se: produbljuje ona praosnovna metamorfoza umetnosti, svojini domašajem i obimom analogna metamorfozi koja se javlja na kraju srednjeg veka i na pragu renesansnog sveta, metamorfoza u kojoj slika, više od četiri veka usredsređena na vidljivu telesnost, sada biva zamenjena slikom pesnički usredsređenom na nevidljivu istinu psihičkog zbivanja koje hoće da učini vidljivim. Slika ponovo postaje prikazivanje, ogledalo i snimak unutrašnjeg modela — i ako ovde smemo, poslednji put, na kraju, da upotrebimo termin realizam koji ipak nismo hteli da ograničimo na verodostojno imitovanje i tumačenje objektivne realnosti — velimo da umetnost prelazi od ekstravertovanog ka introvertovanom realizmu.

U procesu smene spoljašnjeg modela unutrašnjim modelom, revolucionarno razdoblje negacije spoljašnjeg modela jeste poprište preobražaja i promene jednog velikog istorijskog ciklusa istorije umetnosti u nov ciklus, koji se otvara u nedoglednu budućnost. Izmi koji se brzo smenjuju, tokom poslednje polovine veka, koji se često obezvređuju kao pomodne epizode bez sutrašnjice, kao efemerne zamene stilova, onih koji su u prošlosti trajali vekovima, zapravo predstavljaju etape kristalizacije jedine pesme, jedine misli nove umetnosti, koja je otvorila put ka novom kontinentu,

u kojem će se pesnička misao, ako ne bude, u vreme suviše dugo i gluvo, lišena slobode ispoljavanja, i ako spoljašnja sila ne prekine njen autonoman razvitak, ukotviti — jer tu će naći svoju novu domovinu.

1950.

IZABRANI ODLOMCI

(1922 — 1951)

Ni epohe najrevolucionarnijeg antitradicionalizma i novatorstva ne dobijaju svoju kulturu i umetnost sa neba. Moraju nužno ishoditi iz prethodnih formi, čak i u slučajevima kada najviše žude da ih se oslobode i ispune sobom njihovu suprotnost.

Jer: gde počinje i gde se završava sadašnjica? I gde počinje i završava se umetnost sadašnjice? Kazati to u datumima hronoloških granica, značilo bi baviti se akademskim trpanjem u ladice, koje svojim *statičkim shvatanjem* evolutivnog zbivanja zamagljuje i meša stvari, a ne čini ih jednostavnim niti ih klasifikuje.

»Voda koju dodirneš u reci je poslednja koja je protekla, a prva koja će proteći. Takav je i trenutak sadašnjice« — veli mudrost Leonardova. Zaista, svaki trenutak sadašnjice znači nestanak prošlog i radanje budućeg. U sadašnjici, prošlost sreće budućnost, i zato sadašnjica ima dva lica...

Nećemo govoriti o emocionalnim razlozima savremene revolucije u umetnosti, jer smo već često ukazivali na činjenice kojima nas je naučio rat; zadržali smo od jeze i užasa i osudili poredak čija je civilizacija u četiri godine rata požnjela deset miliona duša.

Kolektivan pokret proletarijata je sposoban da dâ umetnosti (ponovo) tendenciju, isto onako kako je to učinio, pre hiljadu godina, pokret hrišćanstva. Kolektivan pokret proletarijata koji se danas bori i koji će sutra biti pobednik, zahteva umetnost kakvu Kurt Hiler zove *političkom*, tj. umetnost oplođenu vremenom, koja se rađa iz velike i kolektivne političke jedinice i živi njenu veru i osećanje.

A ipak postoji niz navodno komunističkih pripovedaka i pesama, videli smo već i slike u kojima, na žalost, nema komunizma, osim u političkoj formuli. Ne mogu se obraćati proletarijatu, svojom formom nisu upotrebljive za agitacioni jezik tabora, gnušne su i nedostojne naziva — umetnost. To su u rđavom smislu reči didaktičke komunističke poslovice iz čitanke, koje svojom formalnom impotencijom i naivnošću podsećaju na slične tendenciozne i diletantske priče iz patriotskog razdoblja preporoda.

Mi ne preziremo prašinu vekova, koja pokriva njegove članke, i izlažemo naše mišljenje o tendenciji u umetnosti navodeći Havličeka, koji veli: »Obično se kaže da je umetnost sama u sebi završena, da je njena jedina svrha stvaranje, da ne mora imati nikakvu tendenciju i sl. Kako izgleda, to su puste reči... To važi i za tendenciju u umetnosti. Mogu svakako postojati poetske lepote, čak i kad ne bi bilo ljudi na svetu; ali do takvih lepota ljudima

nije stalo i one za njih ne mogu postojati. Mnogo je, izgleda, praktičniji ovaj savet: poezija postoji zato da se sviđa ljudima. I to je u isto vreme najbolji odgovor na sve što je o tendencioznoj poeziji rečeno i što je moguće reći. Nešto u ljudskoj prirodi večno se ponavlja i ostaje uvek isto, a nešto se menja: nešto se, znači uvek sviđa, a nešto samo privremeno. U svakom slučaju, tendenciozna poezija je bolja od netendenciozne, jer je više od nje: naime, pre svega poezija, a zatim i nešto više. Razume se, naravno, da pre svega mora zaista biti POEZIJA, jer rđava poezija sa najboljom tendencijom ipak nikada neće biti tendenciozna poezija.«

Ovo je upravo slučaj u francuskoj revoluciji. Karikature na lecima, tendenciozni crteži, krvava satira, bez obzira na protekle vekove, još uvek diše vrelinom vremena. Efemerne i oštre kao koplja, ove revolucionarne pesme i crteži, rođeni iz potreba i za potrebe trenutka, vekovima su sačuvali vreli dah revolucionarne sezone.

Jasni su zahtevi sa kojima danas proleter čitalac i posmatrač prilazi umetnosti. To očigledno nisu želje za ratnim fanfarama, već želja za privlačnom i razumljivom umetnošću. Filmovi o indijancima, Bufalo Bilu, Niku Karteru, sentimentalni romani, američka serija, groteskna čaplinijada, komedija amaterskog pozorišta, žongleri u varijeteu, pevači lutalice, jahačice na konju i klovnovi iz cirkusa, fudbalska utakmica

u nedelju, to znači — gotovo sve u čemu proletarijat u ogromnoj većini živi.

Njihova životna mudrost je bez sumnje zdravija, bodrija i jedrija nego ona koju tako sramno inficira RUR... Setite se samo kako prekrasno Česterton tumači etiku bajke! I kao što svi volimo ljubavne priče, jer je u njima poezija erotskog uzbuđenja, isto se tako rado prepuštamo neobičnim pripovetkama i filmovima, jer svi dodiruju nerv našeg instinkta za čuđenje, jer najbolje odgovaraju našoj neutoljivoj čežnji za stvaralačkim, punim, aktivnim životom. I gle, zbog čega junak bioskopa, Ferbanks, Čaplin, Keri, postaju bliži interesovanju proletera nego ubogi Fridolin i zli Ditrih, čak i kada ih ofarbaju u crveno, u priču koju nazivaju komunističkom. Bioskop i Bufalo Bil, po našoj oceni, ne kvare mladež, naprotiv — vaspitavaju je.

Robinzon Kruso i niz Vernovih romana: *Put oko sveta*, *Tajanstveno ostrvo*, *Deca kapetana Granta*... Volite ova dela onako kako to ona sama žele — bez estetičkih predrasuda...

NOVA PROLETERSKA UMETNOST, 1922

Čarls Spenser Čaplin, Šarlo, Čarli, jeste sveprisutni umetnik filma. Pripada proleterima svih naroda i rasa i njegova dela poznaje ceo svet. Čaplin je najveća ličnost filmske umetnosti, najveća pojava sadašnje umetnosti, Molijer i Aristofan današnji.

ce. Živi pasjim životom: Čaplin je šumar, emigrant, kelner, prodavač, selidbeni radnik, nosač klavira, lažni plemić, staklar, avanturista, vatrogasac, vojnik, službenik socijalne pomoći, policajac, pijanica. devet zanata i deseta — beda.

Film je buran i tvrd, može biti lapidaran. Bogat je i njegove mogućnosti nemaju granica. Danas je film jedina umetnost za proletarijat, iako nije čisto proleterska umetnost. Socijalni značaj filma je neizmeran: zatvorite pozorišta, izložbe, galerije, čitaonice i crkve — njih će nemoćno oplakivati beznačajna šaka ljudi.

Naša planeta bi nastavila da se okreće, ili — možda bi i prestala, kada bi neko zaustavio projekcije aparate u bioskopima svih zemalja. Nekoliko kilometara revolucionarnog filma osvajaće svet isto kao što su serije današnjih filmova osvojile srca proleterske publike.

FOTO KINO FILM, 1923

Iz konstrukcija moderne industrije razvija se moderna mehanička estetika u saglasnosti sa razvojem modernog senzibiliteta, koja predstavlja smernicu kako za arhitekte tako i za druge umetnike.

PREMA NOVOJ ARHITEKTURI, 1925

Futuristi su uzvikivali slavu modernog života i moderni život neće zaboraviti

ove oduševljene apostole nove lepote. Moderni kulturni radnici danas ne skrivaju svoje simpatije prema futurizmu, iako primaju njegove postulate sa brojnim ograda. Ne priznajemo sve ono što je zaošlo u futurizmu kao deo nesvarene prošlosti — artizam, estetizam i romantizam, ali zahvalni smo modernom oduševljenju koje je probudilo umetnost u čitavom svetu.

U stvarnosti je fašizam pre suprotnost i reakcija protiv futurizma nego analogija futurizma. Fašistički nacionalizam, kao svaki drugi nacionalizam, više je istorijski orijentisan, oslanja se o tradiciju antičkog Rima i rimokatoličkog carstva, uzdiže rimske vrline, moralistički je, klasicistički, autoritativan, potiskuje sve slobode: predstavlja, znači, pravu suprotnost futurizmu. Uzalud se Marinetti poziva na nekoliko Musolinijevih navodno futurističkih izjava; uzalud tvrdi da su Vitorio Veneto i Benito Musolini realizovali minimalan futuristički program: u stvarnosti to se nikako ne vidi. Fašizam proslavlja najakademskije veličine italijanske kulture, školska reforma Gentilea je sasvim paseistička i u »starorimskom« duhu. Odnos fašizma i futurizma je dvosmislen, nelogičan, to je sasvim slučajan susret...

Danas možemo svesti bilans italijanskog i svetskog futurizma: to je završeno poglavlje prošlosti, koje je posle nesrećnog venčanja sa fašizmom, izgubilo budu-

čnost. To je prilično haotično poglavlje, ali koje očarava svojom smelošću i svojim novatorstvom: to su dovoljni razlozi zbog kojih još uvek može privlačiti naše interesovanje. . .

FUTURIZAM I ITALIJANSKA MODERNA, 1926

Od pozorišta je tako zaista postala pozorišna igra, hazardna, naučna, društvena, shodno okolnostima, od slučaja do slučaja, teška kao šah, vesela i ljubazna kao tenis, uništavajuća kao poker. Na bazi konstruktivizma, uz isključivanje svih suvišnih i dekorativnih elemenata, oslobađa vir apsolutne poezije, pesme radosti od svetlosti, pokreta, zvuka, boja, telesne i pesničke lepote: poeziju za sva čula.

OSLOBOĐENO POZORIŠTE, 1926

Oktobarska revolucija je donela propast dosadašnjih formi umetnosti. Levi front ruske umetnosti, ispunjen mržnjom prema buržoaskoj kulturi, sa svim razlozima protiv poštovanja mrtvih tradicija, *sprovodi nesumnjivu revoluciju umetnosti — oktobar umetnosti*, propast stare i nastanak nove umetnosti, koja prestaje da bude umetnost, tj. umetnost u romantičarskom i buržoaskom, paseističkom smislu reči. Dosadašnja umetnost je bila izolovana od života i rada, jer je bila samo njihova dekoracija — nije, znači, ništa prirodnije nego da prole-

terska revolucija baci na smetlište sav romantizam i sruši njegova svetišta, isto kao što je ispraznila pravoslavne crkve. Proleterska revolucija dobija svoj odraz u umetnosti izazivanjem obimne metamorfoze njenih funkcija i oblika. Oslobađa umetnost religiozno-proročkih oreola i dovodi je na zajednički imenitelj sa stručnim radom radnika. Umetnost i rad uspostavljaju nov odnos. Vladimir Majakovski, retor remonta i pesnik konstruktivizma, shvatio je da sada valja odreći se umetnosti i narediti armadi umetnika nove zadatke:

Sada su nam potrebni majstori zanata
a ne dugokosi proroci. Drugovi, dajte
novu umetnost.

Umetnost novog sveta i novog čoveka. Iznad negiranih formi prošlosti, ispunjen revolucionarnim elanom, *izrasta socijalistički konstruktivizam na najvišem spruhu nove civilizacije*. To je konstruktivizam koji svojim radom i stvaralaštvom preporuča Rusiju i gradi u njoj novu socijalističku Ameriku: jer ukupnom svojom suštinom, konstruktivizam je socijalistički amerikanizam, ispunjen duhom lenjinizma. SAD, zemlja budućnosti, koja odlazi u prošlost; zemlja i svet nove budućnosti jeste SSSR, prva socijalistička država i ognjište svetske revolucije, socijalistička Amerika.

LIKOVNI RAD U SOVJETSKOJ RUSIJI, 1927

Romantizam nije bio samo garderoba i zaliha rekvizita. Romantizam je point de départ oslobođenja poezije. Istorijska tačka preokreta i granica od koje se broji moderna poezija — početak novog pesničkog veka. Romantizam je pre svega bio pobuna protiv preživelih poetskih recepata i kano-na. Borba za oslobođenje forme i istinska emancipacija poezije. Romantizam osloba-đa formu i vraća poeziji izvorne, specifične funkcije, da bude svrhovito i nezavisno stvaralaštvo, elementarno stvaralaštvo, a nikako stavljanje u rime didaktičkih sadržaja.

Proces protiv Bodlerove zbirke *Cveće zla*, kao i proces protiv Gistava Flobera i romana *Madam Bovari*, suđenog i oslobođenog, jesu prve odlučne manifestacije neprijateljstva malodušne građanske javnosti protiv moderne umetnosti; građanska klasa objavljuje rat modernoj umetnosti u ime licemernog morala, predrasuda i lažnih vrlina; rat — pobunjenoj republici umetnosti, neprijateljskoj prema zakonima i klasnoj ideologiji; rat koji traje i danas, i čije su bitke sve oštrije i nepomirljivije; bitke u kojima lažne slobode, pre svega uboga sloboda reči, bivaju potiskivane perzekucijom.

ŠARL BODLER, 1927

Trebalo bi da se pretplatimo kod neka-kve novinske agencije i priređujemo sebi

zbirku dokumenata svetskog dadaizma. Svakodnevno nalazimo dadu u svim rubrikama novina, u unutrašnje-političkim i spoljnopoličkim vestima, u dnevnoj hronici, u scenama iz sudskih dvorana, a mogla bi se naći i u ekonomskoj rubrici. Ovaj dadaizam, ponekad sa tragičnim i uzbudljivim posledicama, natprirodnog karaktera, zaista je besmrtn. Večan je kao božanstvo i kao ljudska glupost.

Sav snobizam i puritanizam je dada. Svesokolski slet je dada. Pevačica Destinova, koja peva sokolcima sa višehradske stene, jeste dada. Arhitektura Riunione Adriatica u Pragu je dada. Crkva Vasilija Blaženog u Moskvi je dada. Engleski tradicionalizam je dada. Spomenica otpora je dada. Politika Viktora Dika je dada. Čehoslovački fašizam je dada. Peroutka, književni kritičar je dada. Slobodna misao je dada. Vatikan je dada.

Dada nas uvodi u veličanstveni cirkus, u čarobno pozorište raznolikosti našeg sveta.

HIPERDADA, 1927

I ne samo to: kulturni rad u Evropi oseća da je nekako nepotpun bez uticaja kulturnog rada nove Rusije. Nekoliko izložbi moderne ruske umetnosti u velikim zapadnoevropskim gradovima izazvale su veliko zanimanje za savremenu rusku produkciju. A gostovanja ruskog pozorišta bila su

kulturni događaj i prekrasno iznenađenje. Trijumfalna turneja pozorišta Tairova iz Moskve delovala je u Francuskoj, Nemačkoj i Austriji kao istinsko otkriće. U Zapadnoj Evropi pozorište vene u nemoćnoj okamenjenosti: sovjetsko pozorište, mlado, sveže, izrazito i jasno, puno zdravlja i života, naelektrisalo je pozorišnu atmosferu. Buržoaska pozorišta koja nisu mogla da ne priznaju kako se tu rađa zaista nova vrsta i nov oblik scenske umetnosti, trudila su se da bar donekle ponilade svoj ostareli organizam pojedinim elementima tog pozorišta. Uzalud. Novo rusko pozorište donelo je plodnu pouku samo nekim zaista modernim scenama evropske avantgarde.

LIKOVNI RAD U SOVJETSKOJ RUSIJI, 1927

Prve godine posle svetskog rata — u kojima smo živeli u svetu promenjenom u osnovi, bolesno razdešenom, prestrašenom od strahota crnih godina krvoprolića, u danima neprekidnih tragedija, političkih i socijalnih potresa, u prodornoj neizvesnosti sutrašnjice, u električno-dramskoj napetosti svetske atmosfere, u kojoj su se čuli prestrašeni krici ekonomskih i kulturnih kriza i socijalnog zemljotresa, kao i pretnje revolucije pred kapijama sveta — ove prve godine posle rata postavile su nas pred prilike u osnovi i jezgru nove, usred sveta koji jednostavno više nije ličio

na svet u kojem je živela, radila i ostarila prethodna generacija.

Svetlost rušilačkih dana jeste osvit socijalne revolucije. Lenjin. Sovjetska Rusija. Treća Internacionala. Socijalizam, obećanje novih formi života. Sirovi miris preporoda i rasta daju stvaralačkom duhu nove perspektive.

MANIFEST POETIZMA, 1928

Prosvetljena Lotreamonovim primerom, nadrealistička revolucija smelo probija uske okvire društvenog života, književnosti, umetnosti, otvara neizmerne oblasti snova u kojima vibrira osećajna i čulna priroda čoveka, pali svetlosti čudesnog sveta u kojem ne važe zakoni moći niti razuma, u kojem su naši oslonci i mere bez značaja i efekta, u kojem nije ništa unapred određeno i ograničeno vezama logičkih odnosa, svet van zdravlja i bolesti, van da i ne, tajanstvenost pesme.

LOTREAMON, 1929

Hofmajsterovi crteži jesu vrhunac dosadašnjeg, relativno mladog i kratkog razvoja karikature. Karikatura, koja je bila prvi signal novog, slobodnog odnosa slikarstva prema prirodi, prvi znak oslobađanja od ikonografije i verizma, čija je svetlost i hrabrost vremenski prethodila Sezannovim i Matisovim deformacijama, bila je

zatim, u dubokom preporodu slikarstva u kubizmu, »prestignuta«; u trenutku, u kojem je slikarstvo dospelo do potpune autonomije i do svoje vlastite, specifične poezije, karikatura je ostala poslednja forma slikarstva koje prikazuje.

CRTEŽI ADOLFA HOFMAJSTERA, 1929

Moderan film znači za nas čist, maksimalno funkcionalan oblik: ili čista, konkretna reportaža, ili čista (apstraktna, kako neki vele, ali, u stvari, takođe konkretna) poezija. . . Ejzenštajn, a još više Dziga Vertov jesu tvorci čiste i moderne filmske reportaže. Tražimo i očekujemo tvorce čiste filmske poezije.

Čista kinografija kao fotogenička i bioskopska poezija jeste rezultat dugog razvoja modernog pesništva i slikarstva: od Rembranta preko Tarnera, impresionista i futurista do Man Reja, od Remboa i Malarrea preko Apolinera do poetizma. Živa slika, nekada nezamisliva ideja, smešna utopija i čudo čarobnjaka, postala je stvarnost: u veku revolucionarnih otkrića, u veku novih svetlosti, u veku u kojem je optika, nauka svetlosti, postala nauka o čudima, kako je to još pre tri veka predviđao Dekart, film — rođen iz tehničkih i naučnih otkrića, može sam postati sredstvo čuda, čudesna poezija.

PRILOG ESTETICI FILMA, 1929

Marksistička kritika, naime, ne može biti puko tumačenje i sociološko vrednovanje ideološke komponente određenog dela, takozvane »sadržine«: mora biti vrednovanje materijala, načina njegove obrade i vrednovanje formi prema njihovoj zakonitoj povezanosti sa funkcijom. Nužno je ukazati na sve dosad neobrađene momente, da bismo sprečili osnivanje nekakve »leichtfertig« marksističke umetničke teorije. Zanimljivo je upozoriti na određenu posebnu sličnost estetičkih razmišljanja koja su pisali stručnjaci za marksističku sociologiju i stručnjaci za psihoanalizu, koji su u oba slučaja diletanti u istoj oblasti o kojoj pišu: u umetnosti. Sadržaj, fabula ruske književnosti bila je marksistički ocenjena. O jezičkom materijalu i formi, međutim, vlada ćutanje. O svim psihološkim problemima Šekspirovog ili Leonardovog dela, s obzirom na sadržinu i temu, saznaćemo u psihoanalitičkoj literaturi, ali o problemu boje, oblika, stiha nećemo saznati ništa ili gotovo ništa.

BURE NA LEVOM FRONTU, 1930

Sreća čoveka — pesnika: oslobođenje svih instikata, sjaj svesti, čije sposobnosti dobijaju viši intenzitet vibracije, razvijanje produktivnog nagona, koji će promeniti svet u jedinu golfsku struju poezije.

PESMA, SVET, ČOVEK, 1930

Danas je nužno da arhitekti jasno shvate kako stanovanje i grad kao socijalna forma nije zapravo stvar, naime: da nije reč unapred o određenom tipu kuće, o određenom planu grada, već da stanovanje i grad treba videti kao skup određenih odnosa među ljudima i društvenim klasama i da je arhitektonska i urbanistička forma samo rezultat takvih odnosa.

Svest o tome da je bitka moderne arhitekture politička bitka, znači prelazak od iluzije i sna ka stvari, ka realnosti, od apstrakcije ka konkretnom, od akademizma ka praktičnom, socijalnom i revolucionarnom radu, ka životu.

Ovde nastaje nužna *diferencijacija duhova* u grupama arhitektonske moderne. Ljudi koji su niz godina išli zajedno, ovde se razilaze: jedni idu desno, drugi levo, treći se zaustavljaju na pola puta, kao granični kamenovi koji pokazuju koliko su daleko bili sposobni da stignu, a neki odbacuju teret umirućih ideja i smelo idu napred; većina, međutim, hoće da se ograniči na svoju stručnost, da izbegne i ignoriše politiku, ne opažajući, međutim, da tako nužno pada u onu najbedniju politiku: fašizam (isto kao što mnogi tvrdoglavi praktičari vatreno poriču teoriju, ali se u stvarnosti inspirišu teorijom starom nekoliko stotina godina) kako to pokazuje i nova Korbizjeova knjiga *Précisions*.

ARHITEKTURA I KLASNA BORBA, 1931

Uloga koja je pripala *Devjetsilu* u kulturnom radu posleratnog razdoblja nije bila uloga kakvu ispunjavaju različiti umetnički, stručni ili staleški savezi. U istoriji nove češke moderne, bilo da je reč o arhitekturi, poeziji, književnosti, pozorištu ili filmu, *Devjetsil* nije ime saveza, već celovitog, iskristalisanog pokreta, naziv čitavog poglavlja i aktuelnog trenutka u istoriji češkog kulturnog stvaralaštva i plodan izvor prvih nagoveštaja u predistoriji naše kulturne revolucije.

Savez moderne kulture *Devjetsil* bio je od samog početka nešto različito od pukog umetničkog saveza ili staleške organizacije: bio je centar i baza avangardnih tendencija. Nije ograničavao svoje interesovanje samo na književnost i umetnost, već je više ili manje uticao na gotovo čitavu oblast modernog stvaralaštva. Od svoga postanka, predstavljao je grupu animiranu komunističkim revolucionizmom i privukao je radikalnije autore iz redova drugih grupa i saveza, razvio svoju aktivnost i svoje bitke na nekoliko frontova i postao autentična centrala modernog i revolucionarnog kulturnog stvaralaštva i katalizator procesa kulturnog razvoja u poslednjoj deceniji. Bilo kako da se menjao članski sastav *Devjetsila*, grupa je uvek predstavljala blisku radnu zajednicu intelektualne levice, uspostavljala je kontakte među stručnjacima specijalnih domena nauke i umetnosti, sravnjivala, vrednovala i interpolirala do-

stignuća različitih oblasti. Zapisujući u svoj program parole konstruktivizma i poetizma, uvek je tražila ono što licem u lice sa vremenom spaja arhitektu sa pesnikom, filmskog režisera sa tipografom, slikara sa pozorišnim umetnikom, psihologa sa ekonomistom, pisca sa sociologom, filozofa sa pedagogom, teoretičara umetnosti sa revolucionarnim komunističkim žurnalistom ili političarem i onim što ih sve zajedno solidariše: kao posledica datog stanja naprednog, modernog, intelektualnog stvaralaštva, kao posledica razumevanja pravca razvoja, na osnovi saznanja najviših dosadašnjih rezultata i dostignuća stvaralaštva, govori *odlučno da i ne socijalnim, političkim i kulturnim realnostima klasnog sveta.*

Grupa *Devjetsil* radila je deset godina na liniji programa koji je imao dva aspekta i izražavao *dvostruku istorijsku ulogu*: prvu koju je moguće grubo opisati parolom koju su uostalom ispunjavale i prethodne napredne grupe i koja je posle godina svetskog rata, koji je prekinuo međunarodne kulturne kontakte i saradnju, dobila snažnu aktuelnost, naime parolom o *otvaranju prozora u svet, o stizanju Evrope*; i druga parola koja u suštini glasi: *prestizanje Evrope*. Tačnije rečeno: od ova dva zadatka, koji su postali poslanje *Devjetsila*, prvi je u stvari imao »svenarodan« karakter: naime, uspostaviti kontakt između našeg intelektualnog stvaralaštva i

međunarodnog kulturnog rada, brutalno prekinut požarom i krvoprolićem ratnih godina, prevazići, definitivno, provincijalnost i relativnu zaostalost dosadašnjeg češkog kulturnog života, svrstati se u internacionalnu kulturnu saradnju kao ravnopravan učesnik, saznati i ovladati najnaprednijim rezultatima najrazvijenijih kultura — ovaj deo radnog programa i istorijskog poslanja *Devjetsila* bio je, možemo reći, *modernost*. Druga uloga, revolucionarna, bila je: prestići stignutu Evropu, aktivno nastaviti u daljem razvijanju modernih shvatanja i metoda koje su se iskristalisale u međunarodnoj arhitekturi, tehnici, poeziji i drugim oblastima naučnog i kulturnog rada i to sve do stepena na kojem se dospeva do odlučnog konflikta sa vladajućom ideologijom, tj. do stepena na kojem će se progresivno kulturno stvaralaštvo, kao već suviše razvijena i snažna stvaralačka moć, sukobiti sa uskim okvirima mogućnosti postojećih kulturnih i socijalnih prilika, do razumevanja da se ne može ostvariti i dalje kretati u granicama takvih ograničenih mogućnosti tako da se dijalektički pretvara u političku snagu. Znači, do onog stepena na kojem *modernost* koja nema mogućnosti uspešnog razvoja i ostvarivanja u ubogom okviru oficijelne, iz dana u dan sve reakcionarnije »svenarodne« kulture, *postaje kulturna revolucija* u kojoj se *mogućnosti* modernog stvaralaštva

menjaju u nužnost prelaska na stranu revolucije.

Prestići Evropu, to znači konkretno *povezati progresivne snage moderne nauke i umetničkog stvaralaštva sa progresivnim snagama socijalne borbe*, povezati revoluciju u umetnosti i nauci sa revolucionarnim proletarijatom, suprotstaviti se stručnjačkoj izolaciji (a takođe i sklonosti modernih naučnika i umetnika da priznaju reakciju i služe vladajućoj klasi), a na drugoj strani — suprotstavljati se i revolucionarnom frazerstvu koje tvrdi da je revolucija u nauci i naročito u umetnosti (kao revolucija strukture i forme) samo revolucija u zgradama, koja nema ništa zajedničko sa socijalnom revolucijom — protiv onih koji su poricali konstruktivizam i analogne tendencije, zamišljajući da tako vode bitku protiv leve fraze, a zapravo je njihova bitka sama bila jedino leva fraza protiv modernog stvaralaštva.

PRILOG ISTORIJI MODERNOG STVARALASTVA

1933

Pred pretećom opasnošću fašističkog napredovanja u Savezu čehoslovačkih književnika umele su da se udruže ličnosti suprotne među sobom kako po svom filozofskom i političkom opredeljenju, tako i po svojim umetničkim metodama, marksisti i masarikovci, komunisti, socijalisti, de-

mokrate i pacifisti; ukratko, čitava porodica čeških i slovačkih književnika, svi koji svojim radom stvaraju ono što se danas naziva češkom i slovačkom književnošću, postavili su se ujedinjeni i energično protiv fašizma i barbarstva. Cela opština čeških i slovačkih književnika postavila se u kulturno-političkoj antifašističkoj borbi kao *ujedinjeni blok*; u tom antifašističkom bloku književnici se nisu udružili na osnovi nekakvog iluzornog slaganja u svojim umetničkim shvatanjima, na osnovi avangarde ili tradicije, već su se ujedinili u antifašističko akciono jedinstvo zato da na kraju ne budu, uprkos svim razlikama koje traju među njima, nasilno ujedinjeni: zajedničkom sudbinom emigranata ili zarobljenika u koncentracionim logorima.

ZA JEDINSTVEN FRONT PROTIV FAŠIZMA, 1934

Ako iz nauke dijalektičkog materijalizma (naravno prilikom ispravne aplikacije i specifikacije) izviru određena merila za ocenjivanje socijalnog i političkog karaktera idejne ispunjenosti (tzv. sadržine) umetničkog pokreta ili dela, to nikako nisu odgovori koji se tiču forme: o vlastitom razvoju umetnosti, o stvaralačkim metodama, o stilu, strukturi, fakturi, tehnici, itd., nemamo i ne možemo imati gotove, jednoznačne zaključke koji neposredno izviru iz klasične marksističke literature: klasna suš-

tina umetnosti i posebno književnosti manifestuje se u neizmerno raznolikim formama, različitim od onih sa kojima se srećemo u političkom životu i zato bi bilo naročito štetno kada bismo u teoriju umetnosti mehanički i shematski prenosili politička merila i kategorije.

Apoliner je 1918. godine istakao reč nadrealizam da bi tako manifestovao nezavisnost pesnikove fantazije i imaginacije ne od realnosti, već od »realizma«, od podražavanja stvarnosti: »Kada je čovek hteo da podražava hod, izmislio je točak koji uopšte ne liči na nogu; tako je nesvesno dospeo do nadrealizma.« Apolinerov nadrealizam, to je koncepcija umetnosti oslobođene od imitativnih, opisnih i hroničarskih funkcija: »Sve do naših dana umetnost je bila parazit stvarnosti, ali nova pesma mora biti sama sebi siže.«

Razvoj je postavio nadrealiste van svakog idealizma, religiozne narkoze i mističnog opijuma i doveo ih do jasnog shvatanja da je »oslobođenje duha«, izričit cilj nadrealizma, moguće ostvariti pod prvim uslovom: »oslobađanjem čoveka«, koje je moguće izboriti jedino proleterskom revolucijom

Jugoslovenska nadrealistička grupa, koja je publikovala nekoliko značajnih knjiga i časopis *Nadrealizam danas i ovce*, bila je od početka povezana sa jugoslovenskim revolucionarnim pokretom, a glavni predstavnici beogradskih nadrealista Oskar Davičo, D. Kostić, K. Popović i Đ. Jovanović

bili su neljudski mučeni na policiji i osuđivani na duge kazne zatvora.

Frojd analizuje Leonarda da Vinčija kao klinički slučaj a ne kao specifičnu estetsku činjenicu: analogno tome, plehanovljevska književna kritika vidi svoj zadatak u tome da »prevede jezik umetnosti na jezik sociologije«, da pruži »sociološki ekvivalent dela« i tako nam daje sociološke analize na primer Tolstojevih ili Balzakovih likova kao da je reč o stvarnim istorijskim ličnostima i time joj izmiče sve što je specifično estetsko, tj. specifičnost koja razlikuje tvorevinu pesnika od protokolarnog opisa stvarnosti.

Zaista nemamo mnogo poverenja u intelektualce koji se spolja prilagođavaju proleterskoj sredini, ne cenimo književnike za koje je proletarijat dobar kao tema za njihove sentimentalne pripovetke lokalnog karaktera, ili pozorišne komade, stidimo se »socijalne« književnosti koja maše ubogošću i prljavštinom, plaćući od saosećanja.

DESET GODINA NADREALIZMA, 1935

Moderni umetnici odmah su razumeli da je pitanje istinitosti umetničkog dela dublje nego što ga razume deskriptivan realizam koji se zadovoljava opisom površine stvari i zbivanja, stvarnog ili izmišljenog. Ono u čemu je opisni realizam i natu-

ralizam video svoju istinu, naime u verodostojnom podražavanju stvarnosti, u vizuelnoj obmani, koja izaziva kod primalaca iluziju da je reč o istinskom pejzažu, istinskom zbivanju, istinskom događaju: — u tome danas vidimo umetničku laž i neiskrenost.

Današnja produkcija sovjetske umetnosti, iako se služi zaštitnim znakom socijalističkog realizma, predstavlja pravu suprotnost one definicije socijalističkog realizma kakvu je u svom govoru o poeziji formulisao Buharin. Nije slučajno da su upravo najpoznatiji predstavnici sovjetske književnosti, izuzev Pasternaka, u diskusiji moskovskog kongresa sovjetskih pisaca odbacili teze Buharinovog govora. Ono što danas pruža savremeno sovjetsko književno, slikarsko i scensko stvaralaštvo ne razlikuje se strukturalno (osim nekoliko izuzetaka, na primer — Pasternak, Mejerhold) od onoga što se na zapadu i oficijelno zove beletristikom, pozorišnom ili likovnom umetnošću — naime, reč je o više ili manje akademskom opisnom realizmu i naturalizmu, ukrašenom eventualno nekim psihologizmom raspoloženja i zaoštrenom u duhu određene teze, određene tendencije. Sa stanovišta avangardne umetnosti, koja je nastala u opoziciji protiv opisnog ili psihološkog realizma građanskog akademizma, ocenjujemo: ono što se konvencionalno naziva beletristikom ili likovnom

umetnošću, u stvarnosti zatvara čitaocu i gledaocu put ka poeziji.

U slikarstvu se socijalistički realizam sve dosad pridržava starosavnog žanrovskog slikarstva slikovnica i pejzaža, dok je sa kubizmom slikarstvo stupilo na put pesničke metafore i lirike oblika i boja. U dramaturgiji, socijalistički realizam zadržava (izuzev režije konstruktiviste i velikog pesnika scene Vsevoloda Mejerholda) takođe tradicionalne i retrospektivne tipove, definitivno prevaziđene *Kraljem Ibijem* Alfreda Žarija i Apolinerovim *Grudima Tiresije*. U filmu, socijalistički realizam se vraća komadima sa fabulom, individualnim junakom ili čak konvencionalnoj hronici, dok je avangardni film stvorio epopeju *Krstarice Potemkin* (koja predstavlja aplikaciju kubofuturizma u filmskoj montaži), Vertovljeve dokumente *Kinoglatu* ili fantastične pesme *Andaluzijskog psa* i *Zlatnog veka* od Salvadora Dalija i Luisa Bunjuela, ili najzad i američke groteske bez fabule, od Mak Seneta, preko Čaplina i Bastera Kitona do braće Marks.

Andre Malro formulisao je značajnu opomenu sovjetskim književnicima kada je napisao da nije dovoljno fotografisati veliku epohu da bi bila rođena velika književnost: »Neka se sovjetska umetnost ne uguši pod fotografijama, makar i najlepšim!«

SOCIJALISTIČKI REALIZAM I NADREALIZAM, 1935

Prvi čin ovog komiteta bio je podsticaj za diskusiju o formalizmu i naturalizmu u vezi sa Šostakovičevom operom *Ledi Magbet Mcenskog okruga*. Ova oficijelno režirana diskusija, koja je predstavljala prvi oficijelan frontalni napad protiv celokupne moderne umetnosti, kojoj je, đjavo će znati zašto, prilepljena nespretna etiketa formalizma, bila je prenesena i u druge oblasti umetnosti. Odmah posle toga, P. Keržencev, nekadašnji ideolog Proletkulta, naredio je doslednu čistku u Tretjakovskoj galeriji, odakle su odstranjena mnoga dela ruskog postimpresionističkog slikarstva kao »proizvodi izopačenog formalizma«, a na njihova mesta ponovo okačena, sa svim počastima, akademska platna raznoraznih Vereščagina, koje je neposredno posle revolucije otplavio u podrum visoki talas revolucije koji je kritički revidirao istorijsko nasleđe.

B. Šumjacki zabranio je 1937. godine nezavršen Ejzenštajnov film *Bježin lug*, a Keržencev, koji se u međuvremenu proslavio svojom kampanjom protiv Tairovljevog Državnog komornog pozorišta, raspušta i oficijelno zatvara najznačajnije ognjište međunarodne scenske poezije, pozorište imena Mejerholda. Posle toga je sovjetska oficijelna kritika — koja je prema opomeni A. V. Lunačarskog (*Uloga proleterske države u razvoju socijalističkog obrazovanja*, 1934) često postajala denuncijacija — ocenila neke najsnažnije pojave umetničkog

života na takav način da pogođenim autorima — na primer B. L. Pasternaku — nije u najboljem slučaju preostalo drugo nego da začute. Sovjetska cenzura je grubo vršljala po spisima »najvećeg pesnika sovjetske epohe« Vladimira Majakovskog; 1937. godine bio je u Moskvi konfiskovan i Lenjin: prilikom preštampavanja Lenjinovog pisma redakciji *Pod znamenjem marksizma*, u jubilarnom broju ove revije, bilo je cenzurisano pet Lenjinovih reči: »...kak prekrasno skazal tovarišč Trockij...«

Pod udvoričkim izgovorom da negativna kritika određenih aspekata socijalističke kulturne prakse može dati rado očekivano oružje u ruke desničarske reakcije, skriva se licemerno nastojanje da se ograniče ili učutkaju neugodni kritički glasovi. Znamo da desničarska reakcija neće propustiti nijednu priliku u kojoj bi mogla da iskoristi za svoje ciljeve socijalističku autokritiku različitih pojava u socijalističkom taboru. Ali, takođe znamo da *marksistička kritika* ne može biti *iskorišćena* za reakcionarne ciljeve; moguće je samo da bude prevarom *zloupotrebljena* — karikiranjem, lažiranjem i istrzanjem reči iz stvarnog konteksta. Briga zbog ovakve zloupotrebe, koju nije moguće sprečiti i čija laž na kratkim nogama ne može stići daleko, neće nas naterati da se odrekemo kritičkog posmatranja: *za dijalektički materijalizam kritička i revolucionarna aktivnost jesu si-*

nonimi. Služimo zajedničkoj stvari avangarde umetnosti i avangarde proletarijata, borbi za *istinsku slobodu duha*, ako protestujemo protiv svakog progona nezavisne umetnosti, bez obzira na to ko potpisuje dekrete cenzure. Naše polemike protiv kriterijuma na osnovu kojih je, u oficijelnoj sovjetskoj kritici, anatemisan Mejerhold ili Pasternak i produkcija čitavog razdoblja moderne umetnosti od impresionizma do nadrealizma (a ocene ove kritike papagajišu njeni zapadni epigoni) nisu bile i nisu mogle biti dočekane aplauzom reakcionarne žurnalistike, niti iskorišćene od ideologa fašizma i reakcije, jer njima nikako nije na srcu sloboda ove izopačene, asfaltne, razvratne, dekadentne i formalističke umetnosti.

Slobodna inicijativa, nezavisna kritika i demokratska diskusija stvaraju fluid misaonog života u socijalističkom pokretu. Socijalistička misao je škola duhovne nezavisnosti u kojoj svako ima pravo i dužnost da slobodno izgovori svoje shvatanje spornih pitanja, bez obzira na moguću grešku — to je sfera u kojoj je nedopustivo bilo kakav tabu. Neprestana komparativna kritika različitih tendencija jeste ferment socijalističkog misaonog razvoja.

NADREALIZAM PROTIV STRUJE, 1938

Samo tamo gde se smatra za moguće odvojiti sadržinu od forme, pročitati sadr-

žinu iz dela bez njene oblikovne potencije. pojam forme ima zaista formalistički smisao; ili, tačnije rečeno, takav pojam forme jeste formalistička besmislica. Vulgarni formalist je onaj ko shvata formu kao nešto spoljašnje, dodato i prilepljeno uz sadržinu, kao ukras i slavljeničku opremu; ko tako shvata formu — ne razume umetnost, jer je umetnička, likovna forma egzistencijalna forma dela, bez koje slika ne bi bila ono što jeste, bez koje uopšte ne bi mogla da postoji; forma ovde nije proćelje sadržine, već specifičan zakon i konstrukcija dela. Ko razlikuje formu kao ljušticu i sadržinu kao jezgro ni ne sluti da ono što tako mehanički razdvaja u stvari nije ni sadržina, ni forma, već samo određena komponenta sadržine, to jest teza, i određena, ograničena, spoljašnja, materijalna i zanatska komponenta forme, površan izgled; ove ograničene komponente forme i sadržine, same po sebi nemaju direktan odnos prema umetničkoj vrednosti i efektu dela. Ono, čime nas uzbuđuje određena pesma, autentična pesma, nije ova ili ona misao ili vest, koja je mogla biti saopštena i drukčijim rečima, niti igra rima i ritmova, već jedna i nedeljiva poezija koja živi, slično svakom organizmu, dinamičnom i elastičnom; uzajamnošću sadržine i forme, funkcije i morfologije.

U suprotnosti prema Herbartu koji je u reakciji protiv Hegela tražio oslonac kod

Kanta, Šklovski preuzima dijalektičku metodu i dinamičku koncepciju od istog Hegela, čijoj su se *Inhaltsästhetik* protivili formalisti, stavljajući se prilikom filozofskog domišljanja svojih shvatanja na kantovsku ili neokantovsku osnovu. Rečenice Šklovskog da je umetnost čista forma, koja osniva estetsku vrednost i suštinu dela i stvara za sebe sadržinu, koja je jedan od fenomena forme, te da nova forma ne dolazi da bi izrazila nove sadržine, već da bi smenila stare, istrošene forme — to treba čitati pre kao agresivne paradokse nego kao teze formalističkog kodeksa. Tvrdnjom o formativnoj dominantni dela Šklovski pred sudom sadržinskih estetičara priznaje krivicu flagrantnog formalizma. Da li je Šklovski zaista agent kontrarevolucionarne herbartovske reakcije? Ili je reč o nesporazumu koji je skrivila činjenica da Šklovski pojmu forme daje drukčiji, nov smisao, koji se radikalno razlikuje od starijeg, znači takođe i pre svega herbartovskog shvatanja?

Nauka Šklovskog je jedna od onih koje su često plodnije svojim zabludama nego svojim dokazima. Ako su pozicije sa kojih je dobro usmerenim udarcima bombardovala tabor vulgarno marksističke umetničke kritike bile nekada bliske poziciji *l'art pour l'art* i često neosporno idealističke, bio je to onaj pametni idealizam kome treba, po Lenjinovim rečima, dati hiljadustruku prednost pred glupim materijalizmom

plehanovljevske opservacije i svih onih sadržinskih sociologija umetnosti koje su se oslanjale o pouke iz zastarelih rukoveti estetike i istorije umetnosti...

FORMALIZAM, 1950

Ali, mit harlekina, koji dolazi iz tzv. »plavog perioda« (1902—1905. godine) i traje sve do sintetičkog kubizma, kroz postepene promene Pikasovog stvaralaštva, ostajući i u slikama u kojima nije prisutan, kao gitara ili mandolina, boca vina ili kosi provougaonik kostima, mit harlekina neće dozvoliti da njegov tvorac postane realist; kad god Pikaso hoće da dotakne predmetni svet, izranja harlekinova senka da taj svet zakloni. Realističko htenje dospeva do irealističkih rezultata, koji se ne mogu poređiti sa optičkom percepcijom prirode. Opsenar na razapetom konopcu između nestvarnog neba i stvarne zemlje smelo balansira u oba pravca, ali neće poleteti niti pasti. U pogovoru za film *Cirkus* Čaplin je napisao: »Ko igra na konopcu može imati težište jedino u sebi samom.«

Pikasov kubizam koji su nekada njegovi tumači — teoretičari vrednovali kao najobjektivniji, najpredmetniji, kao neromantičnu i klasičnu umetnost, ipak je bio dnevnik umetnika i autobiografija romantičara. Nije bio usidren u empirijskoj realnosti, imao je svoje težište jedino u samome se-

bi; Igrač na konopcu ne negira gravitaciju, već je koristi tako da ne slomi vrat. Gledalac je, međutim, obuzet nadzemaljskom igrom, a nikako zakonom zemaljske gravitacije.

Komedija je završena. Dolaze bure divljeg erotizma. I tragedija: *Gernika*.

**REALIZAM I IREALIZAM KUBISTIČKOG
STVARALAŠTVA, 1951**

DATUMI: ŽIVOT, KNJIGE, ŽIVJANJA . . .

- 1900 — vršnjak XX veka, Karel Tajge je rođen 13. XII 1900. godine. Sin glavnog arhivara grada Praga.
- 1911 — upisuje Državnu gimnaziju (realku) u Pragu.
- 1912 — dnevnik.
- 1914 — prve slike, čita nemački i francuski.
- 1916 — prva izložba Tajgeovih slika i uvodni tekst: »Licem u lice sa novom umetnošću.«
- 1918 — revolucija, prevrati, prve anarhokomunističke nade.
- 1919 — matura, Filozofski fakultet — istorija umetnosti; pisac likovnih kritika za brojne praške listove i časopise. Brani modernu umetnost u tekstu »Novo doba u likovnoj umetnosti« — oduševljenje stvaralaštvom Pabla Pikasa.
- 1920 — Osnivanje *Saveza moderne kulture Devjetsil*: moderna umetnost + komunističko uverenje + planovi za rekonstrukciju života.
- 1921 — ciklus predavanja o novoj umetnosti u organizaciji *Devjetsila*. Marineti u Pragu.
- 1922 — sukob sa češkim *Proletkultom*: protiv crvenog kiča za radnike. Put u Pariz: crnačka plastika, Bernhajm, Fužita, Zadkin, Larionov, Ivan Gol, Man Rej, Brankuzi, Lipšic, Leže, Reverdi, Glajzes, Biro, Korbizije, sa kojim vodi rasprave o modernoj arhitekturi: od autonomije umetnosti do funkcionalizma. Studije o arhitekturi i oduševljenje filmom.
- 1923 — brošura o Arhipenku, ulazak u redakciju časopisa *Stavba (Izgradnja)*, koji Tajge revolucionariše — od umereno progresivnog

časopisa stvara glasilo međunarodne arhitektonske avangarde. Saradnici časopisa: Gropijus, Korbizje, braća Vesnin, Ginzburg Lisicki, Doesburg ...

1924 — prvi tekst o poetizmu.

1925 — druga sveska časopisa *Disk*: rezultati *Devjetsila*. Pesme Vitjeslava Nezvala i Jaroslava Sajferta, proza Vladislava Vančure, arhitektonski projekti Fojerštajna, Fagnera, Havlička, Honzika, Krejcara, likovna dela Šime, Štirskog, Tojen, fotografski eksperimenti J. Roslera, crteži Adolfa Hofmajstera, pozorišna sekcija *Devjetsila*, tzv. *Oslobođeno pozorište* — J. Frejka i J. Honzl. Put u Moskvu i Lenjingrad, u delegaciji čeških komunista, umetnika i intelektualaca: sjajni filmovi (*Štrajk* i *Teške godine*), dometi ruske avangarde — Lisicki, Mejerhold, Šternberg, braća Vesnin, Malevič ... Kasnije, Tajge će objaviti svoja iskustva u knjizi *Sovjetska kultura*.

1926 — studije o novom pozorištu, analize moderne umetnosti: *Oslobođeno pozorište* i *Od romantizma do dadaizma*.

1927 — analize ruske avangardne umetnosti i tekstovi o modernoj umetnosti u vanumetničkim manifestacijama — tipografiji, poligrafiji ... *Devjetsil* ulazi u zaključnu fazu razvoja.

1928 — specijalan broj časopisa *ReD*: *Manifesti poetizma*, Nezvalova *Kap mastila* i Tajgeov drugi *Manifest poetizma*.

1929 — treći godišnjak *ReD*-a, posvećen borbi protiv fašizovane cenzure, koja progona komunističku štampu. Osnivanje *Levog fronta* čehoslovačkih intelektualaca i umetnika: Tajge, Nezval, Sajfert, Sekanina, Hohol, Tojen. Izbor za docenta u Bauhausu. Sukobi na književnoj levici: Tajge brani jedinstvo partije i inteligencije.

1930 — docent u Bauhausu: serija predavanja pod naslovom *Prilog sociologiji arhitekture*. U

znak protesta protiv smenjivanja komunističkog rukovodstva Bauhausa i Hansa Mejera, Karel Tajge daje ostavku.

- 1931 — Rasprave o arhitekturi, uredništvo časopisa *Zemlja sovjeta*: politički komentari, članci o SSSR; tekst o Niku Pirosmanišviliju.
- 1932 — nastavak rasprava o arhitekturi: *Najmanji stan*; prve kritike staljinističke kulturne politike.
- 1933 — studija o fašizaciji stanovanja: *Gradovi — bašte za nezaposlene*, polemika sa Erenburgom, odbrana nadrealizma pred socrealističkim simplifikacijama — »Dragom prijatelju Ilji Erenburgu...«
- 1934 — obnavljanje poetističke grupe pod nadrealističkom orijentacijom. Zbornik *Nadrealizam u diskusiji*.
- 1935 — Odbrana i objašnjenje moderne umetnosti: *Uvod u moderno slikarstvo*. Tekstovi protiv fašizma.
- 1936 — kritike umetničke i kulturne situacije u SSSR: suprotstavljanje staljinističkoj politici u kulturi. Odbrana ruske avangarde kao istinski revolucionarne umetnosti, adekvatne idejama Oktobra.
- 1937 — O problemima avangarde u češkoj umetnosti, analize modernih pravaca, o bogatstvu žanrova moderne umetnosti.
- 1938 — sukob na književnoj levisi: *Nadrealizam protiv struje* ili protiv dogmatizma u socijalističkoj kulturnoj politici. Godine okupacije Karel Tajge provodi u radu na knjizi *Fenomenologija moderne umetnosti*, u izolaciji.
- 1946 — uključivanje u kulturni život oslobođene Čehoslovačke. Studije o arhitekturi, o antikulturnoj koncepciji »entartete kunst« fašističke ideologije.
- 1947 — saradnja u časopisu *Kvart*, urednik edicije *Orloj*.

- 1948 — revolucija, tekstovi o smislu i funkciji moderne umetnosti u socijalističkom društvu.
- 1950 — *Evolutivne promene u umetnosti, studije Realizam i Formalizam.*
- 1951 — studije o kubizmu.
- 1951 — Karel Tajge umire u Pragu, 1. X 1951. godine.

IZABRANA BIBLIOGRAFIJA:

I

- Obrazy a předobrazy (Slike i pred slike), 1921.
Nové umění proletářské (Nova proleterska umetnost), 1922.
Foto Kino Film (Foto Kino Film), 1922.
Jan Zrzavý (Jan Zrzavi), 1923.
K nové architektuře (Ka novoj arhitekturi), 1923.
Poetismus (Poetizam), 1924.
Konstruktivismus a likvidace »umění« (Konstruktivism i likvidacija »umetnosti«), 1925.
Futurismus a italská moderna (Futurizam i italijanska moderna), 1925.
Osvobozené divadlo (Oslobođeno pozorište), 1926.
Poezie románu (Poezija romana), 1926.
Charles Baudelaire, 1927.
Moderní tipo (Moderna tipografija), 1927.
Hyperdada (Hiperdada), 1927.
Vůdce české moderny (Vođa češke moderne), 1927.
Výtvarná práce sovětského Ruska (Likovni rad Sovjetske Rusije), 1927.
Obrazy Josefa Šímy (Slike Jozefa Šime), 1928.
Ultrafialové obrazy čili artificialismus (Ultraljubičaste slike ili artificijelizam), 1928.
Manifest poetismu (Manifest poetizma), 1928.
K teorii konstruktivismu (Prilog teoriji konstruktivismu), 1928.
G. Apollinaire a jeho doba (G. Apoliner i njegovo doba), 1928.
Isidore Ducasse comte de Lautréamont, 1929.
Kresby Adolfa Hoffmeistra (Crteži Adolfa Hoffmajstera), 1929.
K estetice filmu (Prilog estetici filma), 1929.
Bouře na levé frontě (Bure na levom frontu), 1930.
Deset let Bauhausu (Deset godina Bauhausa), 1930.
Báseň, svět, člověk (Pesma, svet, čovek), 1930.

Napomena: navedeni tekstovi, koji obuhvataju razdoblje od 1920. do 1930. godine, objavljeni su u

Źnjizi pod naslovom *Svet stavby a basne*, Vybor z dila I Studie z dvacátých let, Československý spisovatel, Praha, 1966 (Svet izgradnje i poezije, Iza-brana dela I. Studije iz dvadesetih godina).

II

K dějinám moderní tvorby (Prilog istoriji modernog stvaralaštva), 1933.

Architektura a třídní boj (Arhitektura i klasna bor-ba), 1932.

Úkoly moderní fotografie (Zadaci moderne fotogra-fije), 1931.

O fotomontáži (O fotomontaži), 1932.

Konstruktivistická typografie na cestě k nové for-mě knihy (Konstruktivistička tipografija na putu ka novoj formi knjige), 1932.

Georg Grosz, 1932.

O jednotnou frontu proti fašismu (Za jedinstven front protiv fašizma), 1934.

Peroutkovy maléry s marxismem (Peroutkini ma-leri sa marksizmom), 1934.

Levý blok kultury (Levi blok kulture), 1934.

Obec československých spisovatelů (Savez čeho-slovačkih pisaca), 1935.

Deset let surrealismu (Deset godina nadrealizma), 1934.

Socialistický realismus a surrealismus (Socijalisti-čki realizam i nadrealizam), 1935.

Úvod do moderního malířství (Uvod u moderno slikarstvo), 1935.

Poezie a revoluce (Poezija i revolucija), 1936.

Revoluční romantik K. H. Mácha (Revolucionarni romantičar K. H. Maha), 1936.

Otázky kulturní součinnosti Sovětského svazu se Západem (Pitanja kulturne saradnje Sovjetskog sa-veza sa Zapadom), 1936.

Moskevský proces (Moskovski proces), 1936.

Vývoj sovětské architektury (Razvoj sovjetske ar-hitekture), 1936.

Básník Říjnové revoluce (Pesnik oktobarske revo-lucije), 1936.

K otázce avantgardy a nástupu nové generace (Přiloženo k otázce avangarde i nástupu nové generace), 1937.

Mezinárodní orientace českého umění (Mezinárodní orientace české umělosti), 1937.

Poezie na divadle (Poezie v divadle), 1937.

F. X. Šalda, 1937.

Od artificialismu k surrealismu (Od artificializmu do nadrealizmu), 1937.

Surrealismus proti proudu (Nadrealizam protiv struje), 1938.

Napomena: navedeni tekstovi, koji obuhvataju razdoblje od 1930. do 1940. godine, objavljeni su pod naslovom *Zápasy o smysl moderní tvorby*, Výbor z díla II, Studie z třicátých let, Československý spisovatel, Praha, 1969 (Borbe za smisao modernog stvaralaštva, Izabrana dela II, Studije iz tridesetih godina).

III

Jarmak umění (Vašar umetnosti), 1936.

Intelektuálové a revoluce (Intelektualci i revolucija), 1933.

Sovětská kulturní tvorba a otázky kulturního dědictví (Sovjetsko kulturno stvaralaštvo i pitanja kulturnog nasleđa), 1936.

Napomena: navedene studije objavljene su u knjizi pod naslovom *Jarmak umění*, Československý spisovatel, Praha 1964 (*Vašar umetnosti*).

IV

Između dva svetska rata, Karel Tajge je objavio, između ostalih, i sledeće knjige:

Archipenko, 1923.

Jan Zrzavý, 1923.

Film, 1925.

Stavba a báseň (Izgradnja i poezija), 1927.

Sovětská kultura, 1927.

O humoru, klaunech a dadaistech, Svět který se směje (O humoru, klovnovima i dadaistima, Svet koji se smeje), 1928.

O humoru, klaunech a dadaistech, Svět který voní (O humoru, klovnovima i dadaistima, Svet koji mi-riše), 1930.

Manifesty poetismu (sa Vitjeslavom Nezvalom), 1928.

K sociologii architektury (Prilog sociologiji arhitek-ture), 1930.

Moderní architektura v Československu (Moderna arhitektura u Čehoslovačkoj), 1930.

Nejmenší byt (Najmanji stan), 1932.

Práce Jaromira Krejčera (Delo Jaromira Krejčera), 1933.

Zahradní města nezaměstnaných (Gradovi — bašte za nezaposlene), 1933.

Architektura pravá a levá (Arhitektura desna i le-va), 1934.

Jarmark umění (Vašar umetnosti), 1936.

Vladimir Majakovskij, 1936.

Vývoj sovětské architektury (Razvoj sovjetske ar-hitekture), 1936.

Surrealismus proti proudu (Nadrealizam protiv stru-je), 1938.

V

Između dva svetska rata, Karel Tajge pokreće i uređuje i niz zbornika, edicija i časopisa:

Devětsil, revoluční zborník (Devjetsil revolucionarni zbornik sa Jaroslavom Sajfertom), 1922.

Život (sa Jaromirom Krejcarom, zbornik), 1922.

Disk, internacionální revue (*Disk, internacionalna revija sa Krejcarom i Sajfertom*), 1923.

SSSR (knjiga delegacije za zbliženje sa SSSR-om, sa Bohumilom Matezijusom), 1926.

Devět básníků Devětsilu, anthologie (*Devet pesni-ka Devjetsila*, antologija), 1928.

ReD I — III (mesečník za modernu kulturu), 1927—1931.

Stavba (Izgradnja, časopis), 1923—1931.

Mezinárodní soudobá architektura I — III (Međunarodna savremena arhitektura, časopis), 1929—1931.

Za socialistickou architekturu, sborník (Za socijalističku arhitekturu, zbornik), 1933.

Země sovětů I — IV (Zemlja sovjeta, časopis), 1931—1935.

Doba (Vreme, časopis), 1934—1935.

Surrealismus v diskusi, sborník (Nadrealizam u diskusiji, zbornik sa Ladislavom Štolom), 1934.

Socialistický realismus, sborník (Socijalistički realizam, zbornik sa Kurtom Konradom), 1935.

Praha — Moskva I (revija za saradnju ČSR i SSSR), 1936—1937.

Sovětský svaz (Sovjetski savez, monografija), 1936—1937.

VI

Posle II svetskog rata, Karel Tajge objavljuje sledeće knjige i tekstove:

Moderní architektura v Československu (Moderna arhitektura u Čehoslovačkoj), 1947.

Moderní fotografie v Československu (Moderna fotografija u Čehoslovačkoj), 1947.

Entartete Kunst (Izopačena umetnost), 1947.

Uređuje ediciju *Orloj* — međunarodna biblioteka teorije umetnosti, 1947. i zbornik *Kvart* (1948), i piše predgovore:

K českému překladu *Prokletých básníků* (Uz češki prevod *Prokletih pesnika*), 1947.

O architektuře a přírodě (O arhitekturi i prirodi), 1947.

Estetické úvahy Bohumila Kubišty (Estetička razmišljanja B. Kubište), 1947.

VII

Posle II svetskog rata, tokom šezdesetih godina, objavljena je, pored već pomenutih knjiga — *Vašar umetnosti*, i dva toma izabranih dela, *Svet izgradnje i pesme, Borbe za smisao modernog stvaranja*.

INDEKS IMENA

Abot Berenis 136
 Ajnštajn Albert 105, 112, 165
 Ajvazovski Ivan Konstantino-
 vič 297
 Alabjan Karo Semjonovič 245
 Anđeliko Fra 23
 Apeles 272
 Apoliner Gijom 2, 82, 115,
 118, 149, 167, 195, 208, 349,
 357, 360
 Arhipenko Aleksandar 204
 Aristofan 340
 Aristotel 272, 275
 Arkin D. 243
 Atže Ežen 133
 Auterbridž Pol 163

 Bajer Herbert 136
 Balasz Bela 71
 Balzak Onore de 265, 358
 Baumajster Vili 166
 Beklin Arnold 210
 Bela C. 150
 Beranže Pjer Žan de 13
 Biro Pjer Alber 82, 124
 Birr S. S. 10
 Blejk Viljem 308
 Bočoni Umberto 81, 150
 Bodler Šarl 2, 46, 70, 115,
 345
 Bodri P. 307
 Boduen Šarl 214, 215, 218
 Boldini Dovani 59
 Bonato L. 307
 Borel Petrus 2, 56
 Boš Jeronim 210
 Brak Žorž 2, 31, 83, 145, 151,
 203, 204
 Brand Žorž 56
 Brankusi Konstantin 204
 Breton Andre 2, 42, 56, 74,
 165, 208, 210, 226, 228, 265,
 282
 Breton Žil 307
 Brispo 307
 Brjulov Karl Pavlovič 297,
 303
 Brodski Isak Izrailjevič 59
 Brožik Vaclav 59, 320
 Bržezina Otokar 80
 Buharin Nikolaj Ivanovič 21,
 231, 359
 Bunjuel Luis 360
 Burijan Emil František 84
 Burkhart Karl 249
 Bužero Adolf Vilijem 36, 59,
 307

Cara Tristan 2

Čaplin Čaris Spenser, 84,
 122, 123, 340, 341, 360, 366
 Černjik Artuš 117, 124
 Česterton Džilbert Kit 340
 Čihold Jan 127, 143, 152, 162,
 188

 Dager Luj Žak Mande 130,
 132, 136
 Delí Salvador 210, 274, 294,
 360
 Darvin Čarls 165
 Davičo Oskar 357
 David Luj 59
 Defreger Franc 308
 Dega Edgar 134
 Dejvi ser Hemfri 130
 Dekart Rene 349
 Delakroa Ežen 2, 37, 56, 70,
 200, 278
 Delik Luj 122, 124
 Delonej Rober 204
 Delonej Terk Sonja 192
 Deren Andre 200
 Destinova 346
 Detaj Eduar 311
 Dik Viktor 346
 Diran Karol 59, 307
 Dišan Marsel 2
 Direr Albert 265
 Domije Onore 2, 56, 70
 Durdik Jozef 292

 Đordone Đorđo 265
 Đentile Dovani 342

 Egeling Viking 123
 Ejzenštajn Sergej Mihajlovič
 160, 303, 349, 361
 Eiljar Pol 2
 Engels Fridrih 1, 3, 8, 20, 22,
 50, 53, 65, 68, 70, 73, 226,
 316
 Engr Dominik 3, 103
 Ensor Džejms 210
 Epštajn Žan 113, 124
 Erblje Marsel 124
 Erenburg Ilija Grigorjevič 92
 Ernst Maks 56, 164, 166
 Fargue Ives 29
 Fedotov P. A. 297
 Ferbanks Daglas 96, 123, 340
 Fila Emil 204, 210, 321
 Filip Luj 55
 Filips Doroti 122
 Fisli Nenri 271

laštva (treći tom, pod naslovom *Osvobozovani života a poezie — Oslobođanje života i poezije*, u kojem su okupljeni tekstovi od početka II svetskog rata do kraja Tajgeovog života, nalazi se u pripremi), — i knjiga *Vývojové proměny v umění (Evolutivne promene u umetnosti)*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha, 1966. U ovoj knjizi, koja predstavlja deo Tajgeove zamišljene, a nedovršene *Fenomenologije moderne umetnosti*, objavljene su studije koje čine jedinstvenu celinu, posvećenu analizi evolutivnih promena u umetnosti, kao i značajnim pojmovima i terminološkim distinkcijama; studija je podeljena u tri poglavlja, od kojih svako sadrži analize posvećene određenim temama:

1. Pokus o názvoslovnou a pojmoslovnou revisi (Pokušaj terminološke i pojmovne revizije): Realismus (Realizam). Formalismus (Formalizam), 1950.
2. Cézannův odkaz (Sezanovo nasleđe), 1950.
3. Realismus a irealismus kubistické tvorby (Realizam i irealizam kubističkog stvaralaštva): Hermetický kubismus (Hermetički kubizam), Kubistická experimentace (Kubistički eksperimenti), Synthetický kubismus (Sintetički kubizam), Picassova synthetická tvorba (Pikasovo sintetičko stvaralaštvo), Klasicistiická a realistiická intermezza v Picassově tvorbě (Klasicistička i realistička intermecca u Pikasovom stvaralaštvu), Matissovy a Picassovy obrazy tance (Matisove i Pikasove slike plesa), Juan Gris (Juan Grills), Barevná plocha — temnosvit — plastika — arhitektonika, (obojena površina — kjaroskuro — plastika — arhitektonika), 1951.

Reč je — razumljivo — o izabranoj bibliografiji; posebno je razdoblje između dva svetska rata bilo daleko plodnije nego što to u izabranoj bibliografiji izgleda, a mnogi posleratni Tajgeovi tekstovi izgubljeni su.

BELEŠKA O IZBORU

Bibliografija radova Karela Tajgea beleži preko trideset knjiga i zbornika i preko tri stotine studija i članaka. Izabrati tekstove za ovu knjigu nije bio lak zadatak: nastojali smo, ipak, da tri glavne tendencije Tajgeove misli budu zastupljene — kritika položaja umetnosti i umetnika na tržištu umetnosti, formulisanje i odbrana smisla, funkcija i vidova moderne umetnosti, kao i kritika dogmatskih, socrealističkih i ždanovističkih shvatanja suštine i zadataka umetnosti u društvu. Studije »Vašar umetnosti« i »Realizam« reprezentuju dve navedene kritičke tendencije, dok tekstovi posvećeni različitim manifestacijama moderne umetnosti predstavljaju neznanat odlomak iz Tajgeove borbe za »smisao modernog stvaralaštva«. Naravno, najveći broj tekstova ostao je, na žalost, van ove knjige. Reč je, pre svega, o tekstovima posvećenim marksističkoj sociologiji savremene arhitekture, zatim o tekstovima koji raspravljaju pitanja filmske umetnosti, te o Tajgeovoj knjizi *Evolutivne promene u umetnosti*, iz koje smo izabrali studiju »Realizam«, jer ima širi kulturni značaj, dok su morale biti izostavljene teorijski izvanredno zanimljive studije »Formalizam«, »Sezanovo nasleđe«, i »Realizam i irealizam kubiističkog stvaralaštva«. Najзад, u ovaj izbor nismo mogli da svrstamo i niz značajnih Tajgeovih tekstova iz oblasti teorije moderne umetnosti, kao i analize prethodnika predstavnika i pravaca moderne umetnosti u evropskoj kulturi. Nadamo se, ipak da će tekstovi o filmskoj umetnosti, kao celina, takođe ugledati svetlost dana (a to važi i za tekstove o arhitekturi i preostala tri poglavlja *Evolutivnih promena u umetnosti*) naravno, ne više u obliku knjige, već u odgovarajućim časopisima i publikacijama.

Na kraju, prevodilac se zahvaljuje Nikoli Miloševiću, Branku Vučićeviću i Miroslavu Josiću Višnjicu na čitanju rukopisa i sugestijama, kao i Vratislavu Efenbergeru, bez čijeg temeljnog rada na Tajgeovom delu i ovo izdanje ne bi bilo moguće.

INDEKS IMENA

Abot Berenis 136
 Ajnštajn Albert 105, 112, 165
 Ajvazovski Ivan Konstantino-
 vič 297
 Alabjan Karo Semjonovič 245
 Andeliko Fra 23
 Apeles 272
 Apoliner Gijom 2, 82, 115,
 118, 149, 167, 195, 208, 349,
 357, 360
 Arhipenko Aleksandar 204
 Aristofan 340
 Aristotel 272, 275
 Arkin D. 243
 Atže Ežen 133
 Auterbridž Pol 163

 Bajer Herbert 136
 Balasz Bela 71
 Balzak Onore de 265, 358
 Baumajster Vili 166
 Beklin Arnold 210
 Bela C. 150
 Beranže Pjer Žan de 13
 Biro Pjer Alber 82, 124
 Birr S. S. 10
 Blejk Viljem 308
 Bočoni Umberto 81, 150
 Bodler Šarl 2, 46, 70, 115,
 345
 Bodri P. 307
 Boduen Šarl 214, 215, 218
 Boldini Dovani 59
 Bonato L. 307
 Borel Petrus 2, 56
 Boš Jeronim 210
 Brak Žorž 2, 31, 83, 145, 151,
 203, 204
 Brand Žorž 56
 Brankusi Konstantin 204
 Breton Andre 2, 42, 56, 74,
 165, 208, 210, 226, 228, 265,
 282
 Breton Žil 307
 Brispo 307
 Brjulov Karl Pavlovič 297,
 303
 Brodski Isak Izrailjevič 59
 Brožik Václav 59, 320
 Bržezina Otokar 80
 Buharin Nikolaj Ivanovič 21,
 231, 359
 Bunjuel Luis 360
 Burijan Emil František 84
 Burkhart Karl 249
 Bužero Adolf Viljem 36, 59,
 307

Cara Tristan 2

Čaplin Čarls Spenser, 84,
 122, 123, 340, 341, 360, 366
 Černjik Artuš 117, 124
 Česterton Džilbert Kit 340
 Čihold Jan 127, 143, 152, 162,
 188

 Dager Luj Žak Mande 130,
 132, 136
 Dalí Salvador 210, 274, 294,
 360
 Darvin Čarls 165
 Davičo Oskar 357
 David Luj 59
 Defreger Franc 308
 Dega Edgar 134
 Dejvi ser Hemfri 130
 Dekart Rene 349
 Delakroa Ežen 2, 37, 56, 70,
 200, 278
 Delik Luj 122, 124
 Delonej Rober 204
 Delonej Terk Sonja 192
 Deren Andre 200
 Destinova 346
 Detaj Eduar 311
 Dik Viktor 346
 Diran Karol 59, 307
 Dišan Marsel 2
 Džir Albert 265
 Domije Onore 2, 56, 70
 Durdik Jozef 292

 Đordone Đordo 265
 Đentile Đovani 342

 Egeling Viking 123
 Ejzenštajn Sergej Mihajlovič
 160, 303, 349, 361
 Eiljar Pol 2
 Engels Fridrih 1, 3, 8, 20, 22,
 50, 53, 65, 68, 70, 73, 226,
 316
 Engr Dominik 3, 103
 Ensor Džejms 210
 Epštajn Žan 113, 124
 Erblja Marsel 124
 Erenburg Ilja Grigorjevič 92
 Ernst Maks 56, 164, 166
 Fargue Ives 29
 Fedotov P. A. 297
 Ferbanks Džejms 96, 123, 340
 Fila Emil 204, 210, 321
 Filip Luj 55
 Filip Doroti 122
 Fisli Nenri 271

Flašlander 153
 Flober Gistav 79, 345
 Foerbah Ludvig 286
 For Eli 102
 Fragonar Zan Onore 10
 Frank Nino 36
 Frans Anatol 95
 Frid J. 200
 Fridrih David Kaspar 284
 Frois-Witman J. (Froa-Vit-
 men) 212
 Frojd Sigmund 211, 215, 358
 Fužeron A. 307, 311

Gan Aleksej 175
 Gandara La 59
 Gebels Jozef 62, 276
 Ge Nikolaj Nikolajevič 297
 Gelfrejh Vladimir Georgije-
 vič 234, 235, 237
 Gerasimov Aleksandar Mi-
 hajlovič 312
 Gete Jovan Volfgang fon 275
 Gide (Žid) Andre 220
 Gideon-Welcker C. 203, 204
 Ginzburg Mojsej Jakovlevič
 235, 245
 Glajzer Albert 30, 148
 Gogen Pol 2, 200, 271
 Gorki Maksim 303
 Grabar Igor Emanuilovič 59
 Gotje Teofil 16, 17
 Gref Verner 123, 127
 Gris Huan 148, 204
 Gros Georg 152, 153, 209
 Gros František 312
 Gutenberg Johan 169, 172,
 176, 188
 Gutfrajnd Oto 218
 Gutuzo Renato 312

Hajakava Sesue 123
 Hajnrih Sulc Johan 131
 Hals Franc 302
 Hartfild Džon 142, 152, 153,
 165, 209
 Hausman Raul 152, 153
 Havliček Borovski Karel 338
 Havliček Jozef 292
 Hegel Georg Vilhelm Fridrih
 18, 74, 224, 248, 364, 365
 Hener J. J. 36, 307
 Henri Florens 136
 Herbart Johan 364
 Herkomer H. 308
 Higer R. J. 243
 Hil Dejvid O. 132
 Hilc Sep 311

Hiler Kurt 338
 Hinais Vojteh 59
 Hiršel Protš 153
 Hitler Adolf 276
 Hofmajster Adolf 348, 349
 Hoh Hana 152
 Holostenko 246
 Homer 84
 Horvat M. 315, 316
 Huidobro Vincente 167

Ivanov Aleksandar Andreje-
 vič 297
 Igo Viktor 56

Jakobson Roman Osipovič
 270
 Jaroščenko Nikolaj Aleksan-
 drovič 297
 Jeh O. J. 292
 Jelkin 175
 Jofan Boris M. 234, 237
 Jovanović Đorđe 357
 Jurinec V. 211

Kaganovič Lazar Mojsejevič
 241
 Kalandra Zaviš 217
 Kamenov V. 316
 Kamondo Isak de 36, 37
 Kandinski Vasilij 204
 Kant Imanuel 365
 Kanvajler Danijel Anri 31,
 261
 Kanudo Ričoto 115, 116
 Kara Karlo Dalmaco 150
 Karavado Mikelandelo Me-
 kiri 264
 Kasatkin Nikolaj Aleksijevič
 297

Kelerman Bernard 103
 Keri 340
 Keržencev P. 361
 Kerteš Andre 136
 Kiton Baster 360
 Kler Rene 135
 Klucis Gustav Gustavovič
 142, 152, 156, 175
 Knaus L. 308
 Konstan Benžamen 56
 Konstebl Džon 271
 Korbije Tristan 2
 Korbizije Le (Eduar Žanere)
 237, 237, 241, 351
 Koro Kamij 2, 40, 307
 Korti Raul 135
 Kostić Dušan 357

Kramarž Vincenc 206, 261,
322, 326
Kramski I. 297
Krel 122
Kroš 2
Kruš Žermen 127, 136
Kubišta Bohumil 204
Kupka František 204, 271
Kurbé Gustav 2, 262, 264,
265, 270, 280, 292, 296, 302

Laktinov A. 312
Lefevr C. 307
Lejbl Vilhelm 264, 295
Lekusne 307
Lenbah F. 308
Lenjin Vladimir Ilič 6, 22,
165, 224, 237, 248, 348, 362,
365
Liberman Maks 291, 292
Lifšic A. M. 14
Line Karl 262
Lipšic Žak 204
Lisicki El 123, 142, 166, 175,
176, 188, 192, 199, 204
Lojd Harold 84, 122
Loran Žan 307
Lotar Eli 136
Lotreamon (Isidor Dikas) 2,
225, 226, 348
Lukač Đerd 315, 316
Lunačarski Anatolij Vasilje-
vič 16, 328, 361

Maca Ivan (Janoš) 243
Mahn Jirži 124
Majakovski Vladimir 156,
189, 247, 255, 303, 344, 362
Makar Hans 308
Makovski Konstantin 297
Maksimov V. 297
Mallarmé Stefan 2, 74, 349
Malevič Kazimir 154, 204,
207, 303
Malro Andre 360
Mallarmé Edgar 2, 199, 307
Mengeot Guy 208
Manucije Aldo 170
Mares Hans fon 308
Marinetti Filippo Tomaso 82,
104, 195, 342
Markuzi Luj 204
Marks Gručo (i braća) 360
Marks Karl 1, 3, 7, 8, 14,
16, 20, 27, 33, 43, 49, 53,
65, 70, 73, 74, 101, 165,
221, 229, 254, 286, 316

Matis Anri 2, 147, 200, 203,
307, 348
Mejerhold Vsevolod 245, 303,
359, 360, 361, 636
Mekart Hans 59
Mencel Adolf 396
Mendelson Erh 105
Mesen L. T. 166
Mesonije Ernest 36, 59, 210,
307
Mijo Darijus 266
Mikelandelo Buonaroti 24
Mile Žan Fransoa 210, 294
Milton Dion 15
Miron 272
Mjasojedov G. 297
Mo Gustav 210
Modoti Tina 142
Moholj Lucija 136
Moholj Nađ Laslo 127, 129,
136, 166, 204
Molijer Žan Baptist 340
Mondrijan Pit 204
Mone Klod 37, 199, 203, 270
Muha 59
Munije S. 295
Munkaši M. 311
Musolini Benito 342
Muter R. 308

Nadar Feliks 132, 134, 135,
270
Napoleon Bonaparta 101, 163,
297
Nazimova Ala 123
Nelson Horacio 101
Nerlinger Oskar 153
Neruda Jan 292
Nerval Žerar de 2, 69
Nezval Vitjeslav 86, 124, 225
Niče Fridrih 20
Nijeps Nicifor 131
Nivehans Cezar Domela 143
Novoměský (Novomjeski)
Laco 325
Njesterov Mihail 297, 300
Olivije F. de 26 6
Ors Eugenio d' 262, 263
Oven Robert 53
Ozenfan Amade 204

Pajer J. fon 311
Parkazije 272
Pasternak Boris Leonidovič
245, 325, 359, 362, 363
Pere Benžamin 2, 99
Peroutka Ferdinand 346
Perov V. G. 297

Petra V. 195
 Pfister Oskar 215
 Pikaso Pablo 2, 31, 82, 129,
 145, 153, 203, 205, 210, 262,
 263, 307, 316, 366
 Pikford Meri 123
 Pilevil 36
 Pilotl Karl fon 308
 Piterhans V. 136, 138
 Platon 8, 96, 272
 Plehanov Georgij Valentino-
 vič 18, 201
 Polenov V. D. 297
 Popova Ljubov 175
 Popović Koča 357
 Prjanišnikov I. 297
 Prudon Pjer Žozef 17, 293
 Pudovkin Vsevolod 160
 Purkinja Karel 264, 292, 293

Rafacl Santi 66
 Raphael Max (Rafael Maks)
 60
 Rank Oto 215
 Raskin Džon 101
 Raš (Maks i Albert) 193
 Redon Odilon 2, 210
 Reich Wilhelm (Rajh Vil-
 helm) 211
 Rej Man 118, 127, 130, 136,
 349
 Rembo Artur 2, 46, 226, 228,
 349
 Rembrant van Rijn 13, 116,
 129, 294, 349
 Renger-Pač Albert 127, 137
 Renoar Ogist 36, 203, 307
 Rihter Hans 123
 Rjepin Ilja Jefimovič 59, 297,
 299, 303
 Rodčenko Aleksandar Mihaj-
 lovič 141, 142, 152, 154,
 156, 175, 204
 Roh Franc 127, 139, 143, 151,
 162
 Rozenbaum B. 182
 Rozenberg Leons 32
 Rubljov Andrej 313
 Ridas L. 315
 Ruso T. 275

Sajfert Jaroslav 86, 124
 Sapir L. 211
 Semper Gotfrid 242, 251
 Sendrar Blez 192, 195
 Senet Mak 360
 Sera Žorž 146, 203
 Severin Đino 150

Sezan Pol 2, 37, 146, 200,
 203, 204, 307, 348
 Sidelnikov 175
 Sinjak Pol 200
 Sjerov Valentin 298
 Slaviček A. 193
 Sofičl Ardengo 150
 Staljin Josif Vlsarionovič
 Džugašvili 233
 Stasov V. 300
 Stendal (Anri Bejl) 56
 Stepanova Varvara F. 175
 Stouns S. 163
 Sulcer Jakob 170
 Surikov Vasilij 297, 303

Šagal Mark 210
 Šarden Ž. B. 3, 264, 302
 Ščetkov N. 220
 Ščuko 234, 235, 237
 Ščusjev Aleksej 235
 Šil 163
 Šekspir Viljem 350
 Širah Baldur fon 276
 Šiškin J. J. 297
 Šklovski Viktor Borisovič 365
 Šmit Konrad 8
 Šokar 36
 Šostakovič Dmitrij 244, 361
 Štirski Jindržih 209, 225, 333
 Šumjacki B. 361
 Švlters Kurt 145, 149

Tabaro 136
 Tairov Aleksandar 347, 361
 Tajge Karel 86
 Talbot Foks 132
 Tangi Iv 2
 Tarner Viljem 308, 349
 Tatlin Vladimir 303
 Telingater Solomon 175
 Tolstoj Lav Nikolajevič 299,
 358
 Toyen 333
 Trockl Lav Davidovič 362
 Trojon C. 307
 Tuholski Kurt 165
 Turi Moro de 307

Ude Vilhelm 31
 Ulsman Joris-Karl 226
 Umbo Oto 136, 163
 Utrilo Moris 40

Van Gog 2, 37, 40, 200
 Vasnjecov A. 297, 300, 303
 Vazari Đorđo 24
 Vedžvud Džošia 130

Velington Arutur Vesli 101
 Velaskez Dego Rodrigez de
 Silva 264
 Venecijanov 237
 Veneto Vitorio 342
 Vereščagin Vasilij 297, 303,
 361
 Vermer Jan van Delf 262,
 264, 302
 Vern Žil 340
 Verne Oras 59, 60
 Verner Anton fon 59, 312
 Vertov Dziga 160, 349, 360
 Vesnin L. V. A. Aleksandro-
 vič 235
 Videnbruk Šmic 311
 Vine Robert 122
 Vinjol (Đakomo Borozi) 240
 Vitmen Volt 81, 117
 Vogel Hugo fon 312
 Volar Ambroaz 36
 Volker Jirži 46

Vordenberg-Gildenvart 166
 Voringer Viljem 263
 Voskovec Jirži 86

Walden Hervath (Valden Her-
 vat) 202

Zeuksis 272
 Zola Emil 276

Žari Alfred 360
 Ždanov Andrej Ivanovič 303,
 317, 318
 Zenen Žil 123
 Žerve H. 307, 311
 Žoltovski Ivan Vladislavovič
 234, 237, 239, 240
 Žurden Fransis 308

Imena koja se u tekstu jav-
 ljaju u izvornom obliku, u
 indeksu nisu transkribovana.

maia edicija ideja

Dušan Kecmanović IZMEĐU NORMALNOG I PATOLOŠKOG
Wilhelm Reich MASOVNA PSIHOLOGIJA FASIZMA Predrag
Matvejević RAZGOVOR SA MIROSLAVOM KRLEZOM Bori-
sav Džuravović GENERACIJA BUDUĆNOSTI Predrag Dragić
Kijuk PESMA O JARCU Danilo Kiš POETIKA KNJIGA
DRUGA Ratko Bozović ISKUŠENJA SLOBODNOG VREMENA
Sveta Lukić UMETNOST NA MOSTU R. C. Pandeya INDIJ-
SKA FILOZOFIJA JEZIKA Milosav M. Pavljević IZMEĐU
NESLOBODE Vladislava Ribnikar Perišić RUSKI FORMALI-
ZAM I KNJIZEVNA ISTORIJA Blaženka Despot PLADOYER
ZA DOKOLICU Slavoj Žižek ZNAK OZNAČITELJ PISMO
Ivan Prpić DRŽAVA I DRUŠTVO Petar Zavadinović PROME-
TEJEV GREH Živko S. Čilija DRUŠTVENA ANATOMIJA NA-
CIONALIZMA Nenad Mišćević GOVOR DRUGOGA Vladimir
R. UMETNOST NA PUTEVIMA ISKUŠENJA Aleksandar
Miletić OMLADINA I AVANGARDA Ferid Muhić REVOLU-
CIJA I DOMINACIJA Džemal Sokolović ESEJI O KULTURI
Ernst Bloch MARKSIZAM FILOZOFIJA UNIVERZITET Leon
Kojen O SLOBODNOM STIHU

velika edicija ideja

Miladin Životić EGZISTENCIJA REALNOST I SLOBODA Im-
manuel Kant UM I SLOBODA Soeren Kierkegaard BOLEST
NA SMRT Predrag Radenović IDEOLOGIJA I UDRUŽENI RAD
Davor Rodin MARXOVA MISAO ZAJEDNICE Esad Čimić
UVOD U MARKSIZAM Sreten Petrović ESTETIKA I SOCIO-
LOGIJA Smilja Tartalja SKRIVENI KRUG Martin Heidegger
KANT I PROBLEMI METAFIZIKE Djuro Šušnjić RIBARI LJUD-
SKIH DUŠA Ivan Urbančić TEMELJI METODE MOCI Platon
Timaј FUNKCIONALNA ANALIZA U SOCIOLOGIJI (antologija
tekstova izbor i pogovor Vladimir Gligorov) Đerđ Lukač
HAJDELBERSKI UVOD U ESTETIKU Henri Bergson OGLED
O NEPOSREDNIM ČINJENICAMA SVESTI Igor Primo-
rac POLITIČKA FILOZOFIJA THOMASA HOBBSA Ernst
Cassirer OGLED O ČOVEKU John Locke DVE RASPRAVE
O VLADI Zarko Korać OSNOVI GESTALT PSIHOLOGIJE